UNA COPIA LIRE CINQUANTA
[...]MENTO DI «IDEA»
[...]a PIETRO BARBIERI
REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
[...] del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 1 - ROMA, 4 GENNAIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63000

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LETTERATURA AMERICANA DEL 1952

Guardo senza meraviglia alle parole con le quali i critici di fin d'anno definiscono «il raccolto» letterario dell'annata; infatti gran parte è una produzione semindustriale, come l'agricoltura qui, fatta con le macchine, nutrita di sughi chimici, rinforzata dall'uso di correnti elettriche e di piogge artificiali, e che semina con l'occhio rivolto alle quotazioni della borsa del grano, del cotone o delle patate. Ma è sempre opera di uomini.

Dicon i critici, ed hanno ragione, che «il raccolto» è mediocre per la poesia e l'invenzione, buono per la storia e le opere di coltura. Verissimo. Direi nullo per la poesia, perchè non si è sentita una di quelle voci nuove che ti fan fermare con speranza. Ci son state due ristampe di «opera omnia» di due poeti viventi: Archibald Macleish e di T. S. Eliot; uno di sinistra e uno di destra, se i poeti hanno una politica, il che certamente è vero per il primo. Confessa che sente la politica da poeta, o che non può scriver in fondo che politicamente. Brutta politica, anche se la poesia è buona. Si sa che la poesia è sempre poesia, anche degli uomini politici, ma la politica dei poeti è sempre sbagliata.

Mi par cresciuto l'interessamento per i poeti considerati come uomini, cioè per le loro vite di uomini, le memorie, le lettere. Si son pubblicate delle fervide, tenere, fresche lettere di Edna St. Vincent Millay, un libro di memorie poetiche di Conrad Aiken, scritto un po' criptologicamente a mio gusto, e le lettere di viaggiatore in Europa di Sinclair Lewis.

Un lettore italiano non crederebbe che si stampin tanti libri religiosi in America. E' così. E la Bibbia è sempre quello che ha le migliori vendite, almeno così si dice. Quest'anno è un anno eccezionale per la Bibbia, perchè i Cattolici ne han pubblicato una nuova versione, e i Protestanti pure una altra, che abbandona il linguaggio arcaico e adotta parole moderne: immaginatevi Diodati riveduto ad uso degli italiani del secolo XX. Con le parole son volati via anche dei dogmi, non credo che non se ne siano accorti i traduttori: la Vergine Maria è diventata una Giovane Donna. Cristo è figlio di Giuseppe? E con la Bibbia fioriscon commenti, interpretazioni, riassunti. Generalmente tutta questa letteratura religiosa, cattolica o protesante o rabbinica che sia, è ottimista e zuccherata e patriottica. Un'eccezione quella del pastor professore Niebuhr che intitola un suo libro *L'ironia della storia americana*. Pare che non tutto sia cristianesimo in questa storia. E che i fatti contrastin con le parole.

Si pubblicò, credo, all'incirca lo stesso numero di romanzi dell'anno passato, e la tendenza generale è verso il romanzone. Anzi si segnala che *Sirona, Texas* di Madison Cooper è il più lungo romanzo che mai sia stato pubblicato fatta eccezione forse per *Clarissa Harlowe*, o qualche altro lagrimoso prodotto di quell'epoca. Questo ultimo libro è di 1.700 pagine e contiene un milione di parole. Io non le ho contate, e non le ho ancora lette. Non lo so se mi ci risolverò. Dicon che si legge d'un fiato, e infatti in un mese ci sono state quattro ristampe, e l'editore chiede venia per il ritardo, perchè, dice, non è una bazzecola ristampar 1.700 pagine. E' lo studio d'una città immaginaria del Texas attraverso la storia di una famiglia di potenti, ossia di ricchi, e contiene molte pagine pepate (fornicazioni).

La storia d'una famiglia americana attraverso varie generazioni e contrade è una formula che incontra sempre. Potrei dar un'elenco d'una dozzina o più di questi libri che ci facevan impressione quando furon inventati da Zola. Ma ora il mestiere letterario è molto migliorato e perfezionato, e s'è diffuso fra gli scrittori americani in modo tale che quasi tutti quelli che vengon pubblicati presentano un prodotto fatto sulla stessa misura e sullo stesso tipo, con uno sfondo locale o storico differente, e sono tutti più o meno leggibili, e la lingua è precisa, il dialogo si sostiene, le situazioni plausibili, i caratteri ben delineati ed interessanti, ed insomma fan l'impressione di essere preparati da una scuola se non proprio da una fabbrica.

E' cresciuto in America anche l'interessamento ai romanzi con sfondo straniero, e quando si dice questo si deve intenderlo assai largamente, cioè si va dalla Cina alla Russia, dalla Gran Bretagna all'Italia, dal Sud Africa all'Argentina. Molti di questi romanzi con sfondo straniero non son che una continuazione od integrazione del giornalismo. La coscienza americana si va facendo sempre più imperiale. L'impero ha preceduto questa coscienza ma ora incomincia a dare i suoi effetti. Le guerre e gl'impieghi hanno condotto milioni di Americani fuori dei confini del loro paese. L'America di oggi non è più, per forza, quella di prima della guerra. E quale forma d'istruzione più del romanzo è conforme al principio americano, che bisogna istruire divertendo? (non lo si faceva anche al tempo di *Thélémaque*?). Gran parte di questi romanzi non son che libri di viaggio o di esplorazione o di trattato di geografia politica. Naturalmente gli americani si valgon quando possono delle traduzioni dalle lingue straniere. E gli autori stranieri che lo sanno, cercan di scrivere dei libri che *possano esser tradotti* in America. Sarebbe un fenomeno da studiare. E' una tendenza evidente anche nel cinematografo.

C'è poi una gran quantità di produttori di romanzi, che resta fedele alla formula del racconto storico, che è in generale un'evasione dalla realtà. In questo caso il romanziere bisogna che abbia un po' del professore e del topo di biblioteca. Egli si preparerà con studi abbastanza lunghi. Qualcuno sarà persino capace di imparare una lingua morta. Ma il reddito giustifica questo sforzo di tempo e quest'investimento di spese. Dobbiamo notare che l'Italia, sia quella romana che cristiana, medioevale che rinascimentale, serve ancora egregiamente allo scopo? Non ce n'è certo bisogno. Nonostante gli *Ultimi giorni di Pompei* l'epoca del primo Cristianesimo è sempre di moda, prova ne sia un dei libri più letti ed apprezzati di quest'anno è *The silver chalice* di Thomas B. Costain. Ma come romanzo d'una famiglia americana, il maggior successo è *East of Eden* di John Steinbeck.

Dalla Riviera ligure alla Sicilia, la Italia moderna è pure lo sfondo ricercato e gradito di molti romanzieri americani, che vi portano situazioni buffe, come l'*Asilo di celluloide* di Sidney Alexander, che racconta le avventure nella penisola di una compagnia di americani impegnati in un film, oppure *La Musa claudicante* di Hugh Wheeler che ha per sfondo Capri e per tema delle avventure letterarie miste di poliziesco e di satirico. O invece del romanzo, abbiamo il volume di saggi, come quello di Eleanor Clarke intitolato *Roma ed una villa*, che è riescita a farsi apprezzare qui, salvo che da me, che non capisco il suo stile gonfio e la mistura di Giuliano il bandito siciliano con Gioacchino Belli.

Su Roma e la sua colonia americana s'è fermato particolarmente l'occhio di quegli scrittori che avendo vissuto in quell'ambiente come diplomatici o giornalisti ha potuto raccogliere molte storielle scabrose e n'han fatto soggetto delle loro «cronache» sotto il titolo di romanzo.

Gli autori italiani sono sempre ricercati dagli editori americani, che speran ancora di scoprir qualche gallina dalle ova d'oro, dopo Levi e Silone. Le ultime due son Moravia e Guareschi, per diverse ragioni; ma Moravia è già penetrato nei Pocket Books o Distrazioni tascabili, che si vendon da per tutto, salvo che dai librai; e quindi son immensamente popolari, costando poco e non occupando gli scaffali dei [...] appartamenti delle città moderne (in fatti, si buttan via dopo letti). Ma il pubblico scelto ha potuto gustar Berto, e Pratolini, ha constatato gli effetti del premio Hemingway (ha tradotto *Scirocco* di Romano) e s'è domandato, senza capir molto, che cos'era Cocciòli. Malaparte è ritornato con *La Pelle*, e non c'è da meravigliarsi se l'accoglienza non è stata cordiale. Uno dei primi lavori di

Continua a pag. 6.

Giuseppe Prezzolini

SOMMARIO

Letteratura

Filosofia

Arte

Musica - Teatro

BENEDETTO CROCE

I.

Raramente un uomo di cultura, lasciando la scena di questo mondo, ha destato tanta eco, orchestrata al pubblico con tutti i timbri dell'apoteosi; il suo acuto senso dell'ironia e il superiore orgoglio, se l'avessero prevista in cotesta forma così ostentatamente pubblicitaria, è certo che l'avrebbe sdegnosamente rifiutata e diffidata. Che anche questa volta tocchi ai discepoli pedissequi seppellire il Maestro? Ecco un problema della vita dello spirito, ancor poco esplorato e che si ripete con la monotonia delle cose semplici eppur tanto significative, che gli uomini si ostinano a ignorare e a dimenticare.

L'opera di Croce per la sua mole e il suo influsso, per la continuità e linearità della trama, è certamente la più notevole nella cultura italiana contemporanea. Frutto senza dubbio di un ingegno cristallino e sommamente vivido che conosceva tutti i segreti della alchimia concettuale per scarnificare i sistemi più ardui, per svuotare le prospettive e le costruzioni più complicate riducendole agli elementi e alle istanze fondamentali e questo senza contorsioni ma con socratica e tersa atarassia interiore. Merito ancora, e forse principale, di una penna felice che scorreva con gaudio e poteva rendere di getto, senza affaticati ritorni e ripensamenti, quel che lo spirito dentro spirava. Leggendo gli scritti di Croce, dai primi agli ultimi, non si ha l'impressione di cambiamento e quel bell'equilibrio di frase, quell'impeto saggiamente frenato al momento giusto dal guizzo dell'ironia, quel dominio consapevole dei mezzi espressivi sono per molti di noi, che come me non l'abbiamo mai visto, i veri tratti dell'uomo come di un sofo antico bonario e ostinato nel suo ideale.

●

Ma ogni opera dello spirito non vale per il mero virtuosismo verbale o per la baldanza della frase; essa deve portarci alla verità e renderci migliori. L'opera di Croce questo non l'ha fatto e che questo sia accaduto a un ingegno come il suo, è un sintomo che fa pensare e merita un attento esame.

L'estrema longevità ha permesso a Croce di misurare il cammino compiuto, di tornarci sopra con matura deliberazione non disgiunta da quell'ingenua presunzione dei cosidetti «risultati definitivi» che s'accompagna spesso ai giocolieri di concetti e ne costituisce ormai con la chiarificazione la denunzia del limite: specialmente i *Discorsi di varia filosofia* del 1945 e il volume *Filosofia e storiografia* del 1949 sono particolarmente significativi per questo colloquio con se stesso e per un bilancio, sia pur provvisorio ancora, della sua opera speculativa. Essa è nata — e si è consolidata nel suo nucleo genetico — dal felice incontro di Vico con Hegel, dove l'uomo tempera e supera il limite dell'altro confluendo nella formula crociana dell'indentificazione di filosofia e storia ovvero storiografia. Da Hegel egli trasse la dialettica cioè la concezione del reale sempre mobile e mai ferma cioè la logica: questo era per lui l'unico elemento «vivo» della faticosa costruzione hegeliana «contaminata e viziata (in Hegel) dal vecchiume teologico accademico della metafisica tradizionale e dalle abitudini della logica astratta» (*Filosofia e storiografia*, p. 59 s.). Da Vico ebbe il senso profondo della concretezza del processo storico nell'identità senza residui, come egli credette d'interpretare, di pensiero e azione (*verum et factum convertuntur*) onde la possibilità per l'uomo di conoscere la sua storia perchè l'ha fatta lui (p. 55) e sarebbe stato alfine questo Vico nelle mani di Croce — e non la legione dei critici pullulata dovunque (Trendelenburg ed altrettali!) — ad operare l'unica autentica «riforma» della dialettica hegeliana.

Ad Hegel Croce attribuisce la «concezione cuspidale dello spirito» che per gradi intensivi sale di forma in forma fino al quieto possesso e dominio di se stesso nelle tre tappe che sono l'arte, la religione e la filosofia. A questa concezione teologizzante ed escatologica ovvero risolutiva dello spirito umano, Croce sostituì quella del «circolo» delle varie forme dello spirito. Queste però non sono più tre — come in Hegel — ma quattro e la dialettica non va concepita una mera astratta opposizione di contrari come la pensò Hegel, ma come «dialettica dei distinti» cioè l'organica e vivente comunicazione che si svolge fra le stesse forme perchè «solo nel trapasso dal distinto a un altro, da una ad altra forma di categoria si accende l'opposizione, che è il travaglio dell'attuazione di quel trapasso attraverso il contrasto del nuovo col vecchio, del positivo col negativo». Ed è in questo rifluire delle forme l'una nell'altra che consiste il «circolo» suddetto in cui la realtà si svincola da ogni schema o sistema, materialista o spiritualista che sia, per specchiarsi nel suo divenire effettuale. Eliminata la religione, come si dirà, il Croce ha preso per forma dello stesso spirito il bello, il vero, l'utile e il bene ovvero la tetrade di *estetica, logica, economia* e *politica* che doveva svuotare la velleità del sintetismo astratto hegeliano. Veniamo a sapere che queste quattro forme sono di pari dignità e non sopportano se non un ordine di successione e d'implicazione che non è gerarchico perchè «per la circolarità o circolazione della vita spirituale, nessuna di esse dà l'assoluto inizio e nessuna il termine assoluto» (p. 18). Livellamento ontologico quindi senza possibilità di ricupero per quel τέλος che dai primi albori del pensiero umano aveva pur sempre sorretto la civiltà dell'Occidente: ciò che del resto Croce stesso, almeno in parte riconosce (p. 30). Qui sta invero il segreto, se di segreto si può parlare in una concezione così «pianificata», della soluzione crociana della sufficienza e completezza che viene ad assumere ognuna delle quattro *forme dello spirito* «per le relazioni stesse che ciascuna forma ha con le altre conforme alla natura sua, la quale le assegna l'uffizio e il posto nel circolo» (p. 33). Con ciò si ottiene quella «storicità integrale», che in Hegel era rimasta inficiata dal sistema chiuso: invece una volta che la filosofia si risolve in storia e storiografia, solo la logica della conoscenza storica è adeguata al pensiero così che, al posto del folle progetto di una «storia universale» e del vario ansimare dei sistemi sempre unilaterali, subentrano «le storiche sistemazioni che sempre si ampliano e si arricchiscono con lo ampliarsi e l'arricchirsi della vita» (p. 17). Il vincolo, si badi, l'unità delle forme è proprio nella loro distinzione, nella qualità propria nell'ufficio che adempiono: la poesia è poesia in quanto non è nè formazione logica, nè giudizio pratico e tanto più puramente è poesia in quanto non è nè formazione logica nè azione pratica; il giudizio logico, che presuppone la formazione intuitiva del soggetto da innalzarsi al predicato, non può sorgere senza la poesia... ma ciò non toglie che ciascuna forma, a volta a volta, sia forma di una materia e materia di una forma e così il moto circolare torna sempre da capo (p. 31).

Il bilancio conclusivo di questo metodo è dal Croce felicemente indicato nella liquidazione definitiva di ogni «contrarietà metafisica» alla quale non era sfuggito lo stesso Hegel: ormai il rapporto che vi è posto tra spirito e natura non è più quello dualistico, mediato da Dio o dall'Idea ma l'unitario, onde lo spirito foggia esso, per i suoi propri fini, il concetto di natura o di mondo esterno e «così il varco della trascendenza è fermamente precluso» (p. 61). Ecco, perchè Croce protesta che questa è roba sua, non hegelismo o neohegelismo che dir si voglia! E come s'ingannano allora a partito quanti hanno suggerito, pensato o sperato a un Croce che potesse «aprirsi», «arrivare», «muoversi»... verso la trascendenza e la religione solo perchè non si mostrò libellista o settario ma potè anche scrivere l'articolo: *Perchè non possiamo dirci cristiani?* La realtà è assai più semplice e Croce in questo è stato logico fino in fondo, ma di una logica strana intessuta di intime contraddizioni che rivelano però un atteggiamento ben risoluto.

●

Infatti, malgrado le apparenze di quella chiarezza cristallina, Croce è figura complessa ed è ancora prematuro, sia da parte dei critici come degli ammiratori, qualsiasi giudizio definitivo: non solo fa velo la dittatura da lui esercitata per cinquant'anni sulla cultura italiana, con la mole imponente della sua produzione e la vastità dei suoi interessi culturali, ma a quella pretesa si oppongono le intime e palesi contraddizioni che spuntano dovunque nella sua opera e ch'egli stesso non potè non avvertire. Stupisce anzitutto in lui quel piglio di sicurezza di pontefice laico, quando mette in movimento una sua idea: allora tanto dai classici, siano Hegel, Vico, De Sanctis... come dai contemporanei Croce trae il solo distillato che può essere assorbito nella trama dello schema che gli ha balenato e che lo tiene schiavo. E' strano a prima vista p. es. che un uomo della sua capacità possa per diecine di anni nella *Critica* e nei *Quaderni della Critica* dare rilievo col suo giudizio a scritti spesso insignificanti o quasi sempre mediocri, unicamente perchè gravitano nell'orbita delle sue idee. E' parimenti strana la sua voluta assenza dallo indirizzo più recente degli studi hegeliani che si nota un po'

Continua a pag. 5.

Cornelio Fabro

SIMULACRI E REALTÀ

SORTE DI MITRIDATE

Elisabetta Carlotta, figlia dell'elettore palatino era conosciuta alla Corte di Francia per tre qualità: bruttezza, appetito e buon umore.

Nelle memorie che ci ha lasciate racconta tra l'altro le vicissitudini di una recita in un teatro della Fiandra. «Non mi sono mai divertita tanto. Quando arrivammo in una cittadina, dopo qualche ora di riposo andammo tutti a teatro. Una stupidissima commedia che ci fece ridere a crepapelle. Si recitava Mitridate.

Parlando a Monima, Mitridate si lasciò scappare non so più che sciocchezza. L'attore subito volgendosi alla Delfina le disse: «Madama, vi chiedo umilmente perdono; la mia lingua s'è inforcata! E' facile immaginare le risate. Ma il più bello successe, quando il principe Conti, marito della grande principessa, ch'era sopra l'orchestra, cadde per il troppo ridere sull'orchestra, e nel tentativo di aggrapparsi alla corda, il sipario cadde sulle lampade e prese fuoco. Si spensero le fiamme, ma rimase un gran buco. Gli attori senza far vista di nulla continuarono a recitare, quantunque non fosse possibile vederli che attraverso quel buco».

Immagine di quel mondo frivolo e arido di passatempi.

Quel principe Conti tuttavia è un simbolo. Ride tanto da precipitarsi sull'orchestra; ma in quel momento il vero attore, involontario, è proprio Sua Altezza, e a ridere sono i poveri guitti. Il riso dei grandi è sempre disastroso. Rompe la corda, e per poco non fa prender fuoco al teatro. E gli attori con quella umiltà che dà sempre il lavoro, continuano a recitare, poco curandosi che gli spettatori non siano in grado di vederli, se non attraverso un sipario bruciacchiato. Niente suscettibilità, niente aureole, niente umori di divi. Per una papera, si cerca di fare subito ammenda. La lingua s'è inforcata!

La «laideron d'Allemagne» scrive a conclusione di quella scena: «Dopo la cena del Re assistemmo a magnifici fuochi d'artificio. Tutti eravamo gai, la corte sempre unita, e ciascuno non pensava che a ridere e a divertirsi».

Morta nel 1722, la spiritosa Palatina non potè nè ridere nè divertirsi ai fuochi d'artificio del 1789.

I ridere non era più la corte e i grandi, e le altezze, ma il popolo. E non era più l'attore a chieder venia perchè gli si era inforcata la lingua, ma gli altri a cui si inforcava, con la lingua, il collo.

MAGI TRUCCATI

Viaggio lungo hanno intrapreso per recarsi al presepio certi magi che portano al Bambino doni che debbono essere rifiutati.

Tal Huxley gli porta perle del sincretismo alessandrino, estratte da tutte le religioni, secondo la dominante gnostica. Tal Duhamel offre il profumo di un'emozione estratta nel laboratorio di Renan. Tre falsi mistici portano i loro romanzi palpitanti di effusioni liriche, nelle quali però è rifiutata l'Incarnazione. La fama di costoro è giunta pure a noi, tanto che non c'è lettore italiano di media cultura che ignori i nomi di Somerset Maughan, di Morgan e di Abellio.

Anche Simone Weil porta un dono falso, che potremmo chiamare rinascita del catharismo.

Il Bambino non può accettare i doni di questi magi perchè ciascuno di essi è un l'epigono di una verità parziale, e tutti soccombono alla tentazione suprema del nostro tempo, quella che ignora l'Incarnazione, la Passione, la Morte e la Resurrezione.

Le acutezze di questi magi truccati sono senza numero. I ravvicinamenti sono i più folli. Credono di far grazia al Bambino, chiamandolo una epifania transitoria d'un Assoluto impersonale.

Ma chi non crede all'Incarnazione reale e unica di Dio nel tempo e nello spazio, stia lontano dalla Grotta, anche se è truccato a saggio, a mago.

IL VECCHIO E IL MARE
DI ERNEST HEMINGWAY

Ernest Hemingway ha lanciato il suo nuovo romanzo, «Il vecchio e il mare», in modo inusitato per gli ambienti di oltreatlantico. Ha cioè ceduto i diritti del lavoro alla rivista «Life» che lo ha pubblicato interamente nell'ultimo numero di agosto. Prima ancora, dunque, che figuri in volume nelle librerie, il romanzo dello scrittore americano ha fatto rumore negli ambienti critici-letterari, che lo hanno salutato, malgrado la brevità (un centinaio di pagine), come l'opera migliore di Hemingway.

«Nato in un momento di rara perfezione, — ha scritto un autorevole recensore — «Il vecchio e il mare» è un trionfo personale, il trionfo dell'uomo sull'avversità».

Hemingway non si è dunque smentito: ed assommando alla raffinata arte narrativa, che nessuno mette in discussione, l'impegno di lanciare al mondo un messaggio di speranza e di fede, ha dato un capolavoro che lo onora e che si preannuncia di meritato amplo successo.

L'assunto del racconto è di tutta semplicità. Protagonista, Santiago, un vecchio pescatore cubano. Col suo gramo lavoro, egli lotta per guadagnarsi, ogni giorno, un boccone di pane. Ma la sfortuna si accanisce contro di lui. Da più di ottanta giorni non gli riesce di prendere un pesce. E lo spettro della miseria, oltre che la tristezza di questo intimo fallimento, raggiungono accenti di sorda disperazione. Finchè decide di avventurarsi in alto mare, nel Gulf-Stream, dove la sorte potrà forse essergli più propizia. E là incontra un pesce enorme, assai più grande della sua barca. Ma, anche se impari è la sproporzione delle forze, Santiago non si può ritirare: di fronte agli ostacoli della vita, per essere uomini, non c'è che un impegno: lottare, lottare fino all'ultimo. E va all'attacco; per due giorni e due notti, senza un attimo di respiro, la battaglia fra l'uomo e il mostro si ingaggia furibonda. Finchè Santiago, pur spossato dall'impari lotta, riesce vincitore. Stremato di forze, lega il gigantesco pesce alla barca ed inizia il viaggio di ritorno.

Ma in questo raccolto trionfo scoppia, improvvisa, la tragedia. Attorno al peschereccio che lento naviga verso la riva, incominciano a pullulare i pescicani. Attratti dal sangue, i mostri del mare attaccano la preda conquistata da Santiago con tanta fatica. La vittoria sofferta fino all'ultimo istante, strappata con i denti alla malasorte che sempre si è accanita contro di lui, sarà dunque stata inutile? Con la forza della disperazione, Santiago riprende a lottare: prima col rampone, poi col coltello, infine col remo, povero vecchio solo nello scatenarsi di un destino terribilmente nemico. E qualcuno ne uccide: ma altri, a frotte, accorrono. Ferito, tenuto in piedi solo da un impeto terribile di ribellione, ma con nel cuore la morte per la sconfitta che segna, per lui, la fine, Santiago non cede. Hemingway ci ha dato, con quest'uomo impegnato in una cosmica battaglia per il trionfo della vita e della giustizia, una delle figure più stupende della sua produzione, e, non è azzardato dirlo, della letteratura contemporanea.

Ma quando è giunto in porto, e spossato tocca la terra che nell'infuriare della lotta ha desiderato con delirante attesa, della sua preda non gli resta più che un inutile scheletro spolpato. E gli uomini lo guardano con indifferenza, e crollando il capo se ne vanno in silenzio. Quelle povere ossa che, per Santiago, ad una ad una parlano di sofferenza, di angoscia, di sangue, ma anche — al di là ed al di sopra di ogni dolore — di vittoria, di trionfo sull'avversità (ed è questa la sua unica grande consolante gioia), quelle povere ossa non dicono nulla agli uomini che, sulla riva del mare, osservano il ritorno del pescatore vittorioso. Solo un giovanetto, Manolin — anima semplice e buona — e pochi vecchi pescatori comprendono: e guardando negli occhi Santiago, ne leggono tutta l'immensa tragedia: una rude parola di conforto, allora come sempre, è l'unico premio, il solo ambito.

Poi Santiago ritorna alla sua capanna: miserabile come prima: e l'avventura passata cade così, col giorno che muore. Domani, ritornerà alla sua barca, al suo mare. Perchè la vita continua.

«La morale di questa storia» — è stato scritto — «è anche la morale della Storia. Il problema di Santiago è quello del suo autore e di tutti noi: è il problema di Sisifo che è il problema dell'umanità».

Nell'avventura della vita, l'uomo, come Santiago, di fronte a cose immensamente più grandi di lui, non ha che un'alternativa: lottare o soccombere. Nella letteratura d'oggi, per insita deficienza, pare preferire la seconda. Qualcuno ha detto che la letteratura contemporanea tradisce l'uomo: senza troppo generalizzare, un fondo di verità indubbiamente c'è. Troppe volte l'uomo è un cieco strumento: troppe volte un essere senza ideali. Il mondo non si costruisce deprimendo l'uomo. Nè si vince la vita abdicando. La vittoria è di chi sa lottare, non di chi soccombe. E troppe volte, oggi, la vita si conclude in una sconfitta. Per cui il suicidio pare ancora l'unico porto possibile ad un'esistenza senza speranza. E', si può dire, cronaca di tutti i giorni di questo nostro mondo tormentato.

Hemingway ha voluto decisamente reagire a questa assurda posizione — non solo letteraria — dell'attuale generazione. Il suo volume è un altissimo messaggio di speranza nella nobiltà — al di là di ogni contraddizione — della vita umana. Contro ogni avversità e contro ogni destino — anche quando la loro imponenza pare tutto sommergere e distruggere — l'uomo può vincere se sa accettare la vita. Santiago si presenta così come splendido mònito: nella lotta l'esistenza trova uno scopo e la ragione stessa della sua bellezza e della sua vittoria. Ed il povero pescatore cubano assurge così a testimone preziosissimo dei valori indistruttibili dello spirito umano.

«Il vecchio e il mare» uscirà, presto, in volume anche in Italia. Non gli mancherà il successo.

Giovanni Viscentin

BANDO DEL CONCORSO IDI PICCOLO TEATRO DI MILANO

L'Istituto del Dramma Italiano e il Piccolo Teatro della Città di Milano indicono un concorso per un'opera teatrale in lingua italiana, inedita e mai rappresentata.

Al concorso possono partecipare tutti gli scrittori italiani, anche se residenti all'estero.

E' lasciata ai concorrenti facoltà di scelta degli argomenti, del genere drammatico, e del numero degli atti, sempre che l'opera nel suo insieme costituisca regolare spettacolo.

Le opere dovranno essere inviate in cinque copie, chiaramente dattilografate, al Piccolo Teatro della Città di Milano — Segreteria del Premio, via Rovello 2, Milano — entro il 30 aprile 1953. Non saranno ammesse quelle opere che perverranno in plico raccomandato recante timbro postale di data posteriore a quella sopra indicata.

I copioni dovranno essere contrassegnati semplicemente da un motto o da uno pseudonimo. Le generalità e l'indirizzo dell'autore dovranno essere invece indicati su foglio a parte, contenuto in busta chiusa e sigillata sulla quale sarà ripetuto il motto o lo pseudonimo adottato.

La Commissione giudicatrice è così composta: Egidio Ariosto, presidente; Mario Apollonio, Silvio D'Amico, Achille Fiocco, Gerardo Guerrieri, Eugenio Montale, Raoul Radice, Lorenzo Ruggi, Leopoldo Zurlo.

Il concorso è dotato dei seguenti tre premi in danaro: lire 500.000, per l'autore dell'opera classificata prima; lire 200.000, per l'autore dell'opera classificata seconda; lire 100.000, per l'autore dell'opera classificata terza.

Le tre opere così classificate saranno messe in scena con il patrocinio e l'appoggio dell'IDI: la prima dal Piccolo Teatro della Città di Milano nella stagione 1953-54; la seconda e la terza da altro Teatro Stabile o da una compagnia di giro o dal Teatro delle Novità dell'IDI.

Le stesse opere saranno inoltre, a cura dell'Ente Italiano per gli Scambi Teatrali, tradotte nelle lingue francese, inglese e tedesca e segnalate ai più importanti teatri stranieri. L'opera classificata prima sarà anche pubblicata dall'editore Valentino Bompiani e, nella sua traduzione francese, dal Bollettino dell'EIST «Echanges Internationaux».

All'opera classificata prima il premio in danaro non potrà essere assegnato che per intero. Per le altre due opere la Commissione giudicatrice avrà facoltà di una classifica ex aequo.

Non sarà fatta menzione o segnalazione alcuna di altre opere.

La proclamazione e premiazione dei vincitori avrà luogo in Milano entro il 10 giugno 1953.

I concorrenti si obbligano per il fatto stesso di partecipare al concorso di accettare tutte le condizioni contenute nel presente bando, comprese quelle riguardanti la rappresentazione, la pubblicazione e la traduzione in altre lingue.

Il Comitato ordinatore del concorso è così composto: Ambro Devoto, Vice direttore della Società Italiana Autori ed Editori; Alfonso d'Alessandro, Segretario generale dell'Istituto del Dramma Italiano; Giacinto Giancola, Direttore dell'Ente Italiano Scambi Teatrali; Paolo Grassi, Direttore del Piccolo Teatro della Città di Milano.

UN CASO DIPLOMATICO SENZA PRECEDENTI

Non credo che in tutta la storia della diplomazia sia mai avvenuto — nè prima nè dopo il caso che segue — che l'ambasciatore inviato da una Potenza ad un'altra, sia stato da quest'ultima rinviato alla prima — non per recare una risposta — ma come vero e proprio ambasciatore della seconda Potenza, munito di credenziali, pur non essendoci stato alcun cambio di sudditanza. E, per di più, che lo stesso ambasciatore, avendo accettato d'esser distolto da altra missione affidatagli dalla prima Potenza, abbia ricevuto onore e lodi da tutte e due le Alte Parti.

Protagonisti di tale affatto inconsueta prassi diplomatica furono il Papa Leone X (Giovanni de' Medici), l'imperatore Massimiliano I, e il vicentino Giovangiorgio Trissino.

Al principio dell'autunno dell'anno 1515, il Papa inviò dunque, come suo Legato, il Trissino — allora trentasettenne e non ancor salito in fama nel campo delle lettere — presso l'imperatore Massimiliano, che si trovava a Trento; e dispose che, trascorsi i mesi invernali, dovesse proseguire il viaggio e recarsi in Danimarca in qualità di Nunzio presso il re di quella Nazione, Cristiano II.

Partito da Roma e raggiunta Trento, il Trissino diede conto del suo operato, includendo la epistola diretta al Papa in altro plico indirizzato all'amico Giovanni Rucellai, incaricato del recapito. Quest'ultimo, con lettera datata da Viterbo (8 novembre 1515), rispose di aver consegnato la missiva al Pontefice, che l'aveva letta in sua presenza, dimostrando coi gesti e con l'espressione del viso evidente gradimento delle notizie. E poi il Rucellai riferisce le precise parole dettegli dal Pontefice: «egli ha fino a qui proceduto bene, et non poteva meglio exequire la mia volontà di quello che ha facto». (Questa lettera è riprodotta nella Prefazione alle Opere del Trissino, in Verona, presso Jacopo Vallarsi, 1729, in folio, carta 15).

E quale fosse la missione del Legato, risulta dal seguito della stessa lettera: «Per la pace universale, e l'impresa contro Infedeli vi havete a dopperare totis viribus, perchè Sua Santità l'ha molto a cuore».

Quanto alla pace, poca era la speranza di stabilirla, non già per volontà dell'Imperatore che anzi sarebbe stato pago dell'effimera vittoria conseguita a Guinegate con l'alleato Enrico VIII d'Inghilterra, ma per il desiderio di rivincita francese che si stava facendo, come vedremo, sempre più minaccioso. Ciò che il Legato doveva cercar di ottenere era una vera e propria alleanza.

L'impresa contro gli Infedeli interessava egualmente le due Parti, ma, probabilmente, il compito dell'ambasciatore concerneva il gioco delle alleanze che si dovevano stringere, in particolare con Venezia, ove era doge il Loredan che era stato recente alleato della Francia.

La lettera del Legato aveva recato al Pontefice la piena adesione imperiale ad entrambi i punti. E il modo usato nell'adempimento della missione dovette esser stato talmente gradito dall'Imperatore che questi concesse al Trissino di inserire nel suo stemma il simbolo del Toson d'Oro.

L'arma gentilizia della famiglia Trissino era costituita da uno scudo ovale, partito: nel I, d'oro, all'albero al naturale con un serpente attorcigliato alla base e rivolto a sinistra; sull'albero l'impresa di Giovangiorgio, in greco:

ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟΝ ΑΛΩΤΟΝ

(dall'Edipo, di Sofocle: «chi cerca ottiene»); nel II, di verde, alle tre bande doppio merlate, d'oro. In seguito alla concessione imperiale venne caricato, sulla biforcazione dell'albero, il vello d'ariete del Toson d'oro. E lo stemma ebbe a supporto l'aquila bicipite spiegata di nero, con corona imperiale.

Passò quindi l'inverno e, ristabilite le comunicazioni allo scioglimento primaverile delle nevi, doveva il Trissino partire per la Danimarca per adempiere alla affidatagli missione di Nunzio.

E invece vien munito dall'Imperatore di una lettera datata 8 marzo 1516, da Trento, nella quale è detto che *Johannes Georgius de Trissino, Sanctitatis Suae apud Nos Nuncius et Orator... in primis* presenterà queste nostre lettere credenziali al Beato Pontefice; e Lo saluterà con ogni ossequio e filiale reverenza, commendando a Lui tanto l'Imperatore quanto il figlio Carlo, serenissimo re di Spagna, e gli altri figli. Dovrà quindi spiegare come l'Imperatore, pur sapendo che il Trissino doveva recarsi, in obbedienza del mandato ricevuto, presso il re Cristiano II, re di Danimarca e genero dell'Imperatore, ne lo distolse e lo mandò a Roma *(ab itinere retraximus et ad Suam Beatitudinem redire compulimus)*; e doveva pregare il Pontefice, nel caso — non creduto — di aver errato, di voler imputare tale errore all'Imperatore soltanto che si dichiarava responsabile del mutamento.

Mutamento causato dal pericolo incombente non soltanto sull'Italia ma ancora su tutta la Cristianità, in conseguenza della *insolentia Gallorum*, i quali, covando l'antico odio per il quale il Papa già era stato esule per 18 anni, meditavano e aspettavano il tempo propizio per vendicarsi dei rovesci subiti; onde occorre prontamente provvedere alla coalizione che possa parare l'incombente minaccia. Il Papa accettò le scuse; e che fosse sempre soddisfatto del Trissino, lo dimostra il fatto che nello stesso anno lo inviò Nunzio a Venezia a trattare l'impresa contro i Turchi e ve lo rimandò nel 1517. Intanto il Trissino aveva incominciato a scrivere la Sofonisba, stampata poi in prima edizione a Roma, per Lodovico Scrittore, et Lautitio Perugino intagliatore, nel MDXXIIII.

Nel «Trionfo di Massimiliano» inciso da Albrecht Dürer nel 1519, al disopra del Collare del Toson d'oro che porta appeso al centro il vello mitico, è raffigurato il fanciullo bendato simbolo dell'amore e della fortuna buona; figurazione che richiama alla mente quella stessa fortuna che, due anni prima, aveva riversato sul Trissino i suoi doni: il successo, la onorifica concessione imperiale, e il vanto storico di una duplice e felice ambasciata che nessun altro diplomatico potè, nè forse potrà più mai, vantare.

Enrico Quigini Puliga

● *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Betti, recentemente andato in scena con successo a Parigi, Teatro Lancry, ha allarmato la polizia parigina, la quale vi ha ravvisato un attacco alle istituzioni e su iniziativa di alcuni consiglieri municipali, ha proibito le recite. La stampa parigina ha vivamente disapprovato il provvedimento. L'intervento della Società degli Autori Francese ha però appianato l'incidente, chiarendo il vero significato del lavoro, che dopo l'interruzione di una sola sera ha ripreso il corso delle repliche, seguito da accresciuto interesse. Il lavoro è tradotto da Yves Villette, che ne è anche il regista, e interpretato da Costant-Remy, Stephene Rudel, Raoul Guillet, ecc.

Del Betti in questi giorni è andato in scena anche *Irene innocente* a Bruxelles (Teatro Nazionale Belga, traduzione di Maurice Clavel) e a Vienna (Teatro del Parkring, traduzione di Carl M. Ludwig). Eccellente successo sia a Bruxelles che a Vienna.

ESISTENZIALISMO

LA CATENA DEI «NON»
E LA RETORICA DELLA «TENSIONE»

La critica che, nel precedente articolo abbiamo mosso all'esistenzialismo di essere una fenomenologia o una descrittiva e non una presa sull'essere vera e propria, si approfondisce nel senso che la filosofia esistenziale non può fare diversamente; non perchè, essendo esistenziale, si trovi nell'impossibilità di parlare dell'essere, ma in quanto risolve l'essere nell'esistenza e l'esistenza nei suoi atti e nelle situazioni (anche la trascendenza è una situazione); per conseguenza la fenomenologia o la descrizione degli atti esistenziali è essa la cosidetta ontologia, perchè l'essere è *tutto qui*. E anche questa è posizione idealistica (e positivistica insieme, mi pare) purchè si tenga conto dello spostamento dal Soggetto universale al soggetto singolo. Per Hegel, filosofo del Soggetto-Ragione universale, l'essere si risolve nel concetto e la metafisica nella logica; per l'esistenzialista, filosofo dell'esistente singolo, l'essere è l'esistenza, che è le sue situazioni. In più egli assume la dialettica hegeliana e la immette entro l'essere e l'esistenza così concepite. Pertanto si fa un torto all'esistenzialismo quando gli si obbietta che, in fin dei conti, la filosofia è stata sempre filosofia dell'uomo e dell'esistenza senza tante angosce e disperazioni e scacchi e cadute; come, da parte sua, l'esistenzialista si attribuisce un merito a vuoto quando, ritorcendo l'obbiezione, crede che tutta la storia della filosofia abbia lavorato a partorire l'esistenzialismo, che rappresenta finalmente la conquistata «chiarezza» della filosofia stessa e dell'esistenza e perciò la grande tappa che è anche meta definitiva, nel senso che, d'ora in poi non si potrà più filosofare se non in termini di filosofia esistenziale nel senso esistenzialistico. Invece, dalla nostra precedente osservazione deriva una conseguenza diversa: l'esistenzialismo si definisce non come filosofia dell'esistenza, ma *come un particolare modo di concepire l'esistenza*; ed è una pseudo ontologia in quanto l'essere è l'esistenzialità stessa, cioè è negato come essere ed affermato come *non-essere dell'essere*, per cui il senso dell'essere si coglie nel senso dell'esistere, che lo fa essere; e siccome è l'esistere che *lo fa essere*, l'essere, come tale, *non è*. Vi è identità tra *io-situazione-essere*; dunque il fenomenologico e l'ontologico s'identificano. Per l'esistenzialista l'essere esiste, *esiste soltanto: io, tu, lui*: non nel senso che esiste *in* me o che io consista in esso, no: ma in quest'altro: l'essere è questo *mio, tuo* esistere: *ci è, così*, l'essere *non-è*. Sì; dunque io *non sono*, esisto solo. Un essere esistente come essere e non come *mio* esistere, non è comprensibile per un'ontologia che è esperienza «esistenziale» dell'«essere», in quanto essa può comprendere *solo* la esperienza dell'essere cioè ciascun uomo può comprendere il *suo* esistere in cui è tutto il senso dell'essere. Nè quest'ontologia è dottrina comunicabile, appunto perchè esperienza *esistenziale* dell'essere. L'esistenzialismo, negato l'essere, si trova in mano la serie dei «non» senza riuscire più a comporre una sintesi qualunque o a combinare un «sì» qualsiasi, cioè con in mano la dialettica hegeliana senza la risoluzione delle contraddizioni sul piano della razionalità o della logica, a cui ha rinunciato, come a quella che nega l'esistenziale nell'«oggettivo», ma senza di cui l'esistenza resta nella posizione di antinomia o di negazione. Così l'esistenzialismo procede per negazioni dialettiche, ma come «posizione» della «negazione»: direi, come affermazione della negazione, che, è ancora negazione. Ecco: Dio è Dio e *non è* l'uomo; dunque è la negazione dell'uomo, che è l'uomo e *non è* Dio; dunque l'uomo è la negazione di Dio; io son io e *non sono* il mondo; dunque mi pongo come negazione del mondo, che è il mondo e *non è* me; dunque il mondo si pone come negazione di me; io sono e *non sono* l'altro; dunque, ecc. ecc. Ma questa non è più dialettica, è il puro porsi di una antinomia, in quanto manca la mediazione e l'inoggettivabile esperienza esistenziale si risolve nel porre negazioni, nel procedere dei suoi *non* e del suo *niente*, che è lo stesso «nientificare». Ora è evidente che la proposizione «Dio è Dio e *non è* l'uomo» (come le altre) non importa affatto la conclusione «dunque, Dio è la negazione dell'uomo», ma semplicemente che «Dio *non è* l'uomo», cioè definisce negativamente Dio, senza implicare che Dio stesso sia la negazione dell'uomo. Così per la proposizione correlativa «l'uomo è l'uomo e *non è Dio*». Da questo non si può inferire che l'uomo *sia* la negazione di Dio e Dio *sia* la negazione dell'uomo, per il motivo che le proposizioni di cui sopra dicono solo quel che Dio *non è* e l'uomo *non è* e non quel che *è* l'uno ed è l'altro, come si dice invece nella conclusione affermante che Dio *è* la negazione o l'opposto dell'uomo e viceversa. Con quelle proposizioni io affermo solo che Dio *non è* l'uomo e l'uomo *non è* Dio, senza che sappia se il loro rapporto, posto questo reciproco *non è*, sia di opposizione, di negazione, di analogia, di altro che sia. «Io *non sono* Dio», «io *non sono* il mondo» ecc., significano soltanto «io *sono* io e *non* Dio, che è Dio e *non è* me», ecc. Ma si è che l'esistenzialismo non può fare diversamente (compreso quello teologico e teistico) e deve concludere alla doppia negazione (Dio-uomo; io-mondo, ecc.), perchè in partenza nel suo modo di concepire l'esistenza e il rapporto esistenza-essere-essenza nega essere ed essenza.

All'esistenzialismo è riconosciuto il merito (e gli stessi esistenzialisti se ne fanno un vanto) di aver colto il senso «drammatico» dell'esistenza, che è «tensione», «paradosso», «ambivalenza» ecc. Quasi tutti gli esistenzialisti hanno qualche momento poetico (e alcuni di essi temperamento di scrittori) e, contro la loro logica illogica, riescono indubbiamente a tradurre in pagine di ricca spiritualità (e anche di palpitante sofferenza) la tensione dell'esistenza sospesa e insicura, dialogante disperatamente con sè stessa, con le cose e con gli altri per cogliere il senso dell'essere e caricarsi del suo destino. Ma questo momento tipico dell'esistenzialismo, uno dei suoi lati migliori, nasce dal resistente ed ostinato fondo umano di questi pensatori, dal loro temperamento poetico e da un'esperienza più autentica di quella che loro teorizzano come filosofia esistenziale, che è negativa proprio di ogni senso drammatico o tragico dell'esistenza. Infatti, dove tutto è nulla ed è un andare (a) nulla al nulla non c'è più nè dramma nè tragedia, non c'è tensione; non c'è neppure la coscienza del nulla, in quanto anche la coscienza è il niente di coscienza. La coscienza del nulla ha un senso, solo se il nulla non è nientificante della coscienza; e, d'altra parte, io posso sentirmi nulla solo di fronte all'essere e se partecipo dell'essere: miseria e grandezza dell'uomo, ma, senza grandezza, l'uomo non conosce la sua miseria; il che significa che l'uomo è coscienza della sua miseria (negatività) perchè è coscienza della sua grandezza (positività). Se l'essere stesso è nulla e la coscienza è nientificante, basta, non c'è dramma o tragedia; e ammesso che ci fosse, sarebbe ridicola farsa; quando conosco il gioco, il gioco è fatto e la tensione dell'incertezza e dell'insicuro viene a mancare. Il senso drammatico dell'esistenza nell'esistenzialismo è in-esistenziale; e perciò retorica. Ancora: se nulla ha senso, è contraddittorio che io mi disperi, perchè la mia disperazione è una delle tante cose che non hanno senso, è anch'essa «di troppo» come l'ambiente che circonda Roquetin e come Roquetin stesso nella *Nausée* di Sartre. Perciò, rispondono gli esistenzialisti, bisogna accettare il proprio destino. Prontissimo a farlo, peccato che anche quest'accettazione non abbia senso: nel momento che mi carico del mio destino, mi metto in questa situazione, il *pour-rien* la invade e la nientifica. Ma la stessa affermazione che «nulla ha senso» si risolve nella negazione di se stessa, sia se assunta positivamente come affermazione che ha un senso che nulla ha senso, che è negare che nulla abbia senso, sia se presa negativamente: anche l'affermazione nulla ha senso, *non* ha senso. Bene: caduta la tesi, finisce la discussione e bisogna cominciare daccapo. Tuttavia, ripetiamo, contro la sua stessa logica, l'esistenzialismo ha un senso umano dei problemi e segna un progresso rispetto alla filosofia del secolo scorso, per la quale il vissuto o l'esistenziale non era «scientifico»: il senso dell'umano era messo da parte a vantaggio del cosiddetto fatto obbiettivo di ragione o di esperienza. Per un positivista del secolo XIX l'affermazione «Dio non esiste» era una verità dimostrata, per l'esistenzialista è un dramma, com'è un dramma anche la affermazione opposta «Dio esiste»; ma è un dramma, malgrado la sua filosofia, il cui nichilismo non comporta nè dramma nè altro; neppure l'esperienza esistenziale del nulla.

Michele Federico Sciacca

● Gabriele Baldini ha intrapreso una nuova traduzione dei drammi storici di Shakespeare, per l'Editore Rizzoli. La serie si è iniziata con *La vita e la morte di Re Giovanni*.

● Un concerto dell'Orchestre International de la Cité Universitaire col concorso del pianista Mario Feininger ha luogo al Théâtre de la Maison Internationale, a Parigi, l'11 dicembre. Il Concerto, interamente dedicato a Compositori italiani antichi e moderni, comprende opere di *Cimarosa, Vivaldi, Galuppi, D. Scarlatti, Martucci, Busoni, T. De Rogatis, Malipiero*.

● Lettere di Goldoni sono state lette e commentate da Manlio Dazzi al microfono del Terzo Programma, la sera del 9 dicembre.

● Tutto il Teatro di Giacosa, a cura di Pietro Nardi, è offerto in due volumi dall'Editore Mondadori.

● «L'Anfitrione» di Plauto è stato letto «a dieci voci», dal Centro Studi Universitari Teatrali di Genova, sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano. Ha presentato la lettura il prof. Francesco Della Corte.

● Cesare Vico Lodovici ha parlato al microfono del Programma Nazionale, la sera del 2 dicembre, in un intervallo della shakespeariana *Tempesta*, trasmessa nella sua versione, per la regia di Guglielmo Morandi.

● Silvio D'Amico raccoglierà in due volumi le cronache drammatiche da lui esposte al microfono di Radio Roma durante gli ultimi anni.

UNA C

V. Crocetti - La madre d

UNA CROCIFISSIONE

Si è parlato, in queste pagine, della nuova chiesa di San Leone Magno e dei suoi mosaici: il vano, di tipo basilicale, che ci accoglie come una sorpresa dopo la promessa neo-romanica della facciata, contiene, oltre i mosaici, le «vie Crucis» di vari artisti: Prini, Coccia, Monteleone, e, con gli altri, anche due grandi affreschi sugli altari laterali, di Montanarini e di Ceracchini, quest'ultimo sorretto da un gusto paesano e, insieme, quattrocentesco, che si fa subito riconoscere come prodotto della tipica fantasia del pittore.

Ma sull'Altar Maggiore, contro l'abside foderata di travertino lucido, si staglia, con austero profilo, un'importante opera di scultura, certo la più impegnativa del nuovo tempio: è la «Crocifissione» di Venanzo Crocetti composta di tre grandi figure di bronzo legate fra loro da un serrato schema architettonico: il Cristo, tra la Madonna e San Giovanni.

Forse mai come in questo gruppo è dato meditare sui rapporti fra tradizione figurativa e libertà fantastica nell'arte religiosa moderna, appunto perchè l'artista (tra i più singolari e apprezzati in tale campo) non ha evitato, di proposito, il richiamo al passato per amore di novità; ma ha cercato, coscientemente, di rivivere un motivo eterno, come appunto quello della Crocifissione, innovandone lo spirito in una attuale presa di contatto col dramma del sacrificio che sublima l'umanità del Cristo e nel riflesso doloroso sulle due figure, ideali partecipi dell'agonia del Dio fatto Uomo. Ciò che gli ha permesso di non evitare la raffigurazione plastica dei sentimenti, ma, anzi, lo ha posto di fronte al problema di plasmare le immagini nel vivo d'una dialettica espressiva della maggiore efficacia.

L'impostazione generale del gruppo tende a concludersi in un ideale triangolo anche per l'acuta tensione dei piani plastici offerti dalle ampie stesure dei drappi e delle pieghe, che, abbandonando la sollecitazione naturalistica, acquistano significato di sintesi architettonica; entro questi moduli solenni, concepiti per esser veduti a distanza, si inserisce la vita delle singole figure, intensamente caratterizzate.

Per tale complessità di problemi, risolti con slancio e fervore scultoreo, i gesti dei personaggi del dramma commentano con spontanea chiarezza la espressione dei volti, contenuta nei limiti d'una visione armoniosa e salda: al dolore e all'amarezza che costringono il San Giovanni ad immobilizzarsi in un abbandono di persona affranta, quasi prigioniera della fatalità ineluttabile, fa riscontro la figura della Madonna che, pur agitata dal pianto si volge verso il Cristo in un gesto bellissimo di muta implorazione di angosciosa domanda. Il significato espressivo di questa immagine del dolore materno sarebbe stato certo meno intenso se l'artista si fosse lasciato attrarre dall'accorata vibrazione della figura, trasferendone il palpito anche nelle pieghe del vestito, così come alcuni atteggiamenti pittorici della scultura contemporanea (e dello stesso Crocetti) potevano naturalmente attuare. Ma qui, appunto, è da notare lo sviluppo sintomatico dello stile del nostro artista il quale, giunto alla maturazione che dimostra nell'opera di San Leone, ha saputo frenare una vena minore di tradizione narrativa (e tuttavia poetica) per affrontare decisamente la monumentalità delle immagini.

Perchè non è affatto necessario (come la «Crocifissione» di Crocetti dimostra), ricorrere ad una troppo facile stilizzazione arcaistica per tentare effetti di semplificazione formale e di maggiore saldezza plastica; anzi, il pericolo di tanta scultura, da qualche decennio a questa parte, è proprio quello di abbandonarsi ad una visione genericamente decorativa, alleandosi con l'architettura, raggiungendo, se mai, non più d'un piacevole commento agli schemi geometrici dei nuovi edifici. Egli ha cercato, invece, di portare in una visione più ampia e severa quelle espressioni di intimità dolorosa che naturalmente gli scaturivano dal sentimento e dalla fantasia.

Da tutto ciò deriva una duplice e vantaggiosa possibilità d'intendere il valore delle tre grandi figure di bronzo: entrando, a tutta prima, nella navata centrale della nuova chiesa, questa «Crocifissione» ci si presenta quasi come un altorilievo, contro la parete marmorea; ma, via via che ci si accosta all'altare, le figure si definiscono plasticamente, assumono pienezza di volume ed efficacia di chiaroscuro finchè si è portati a spostare l'asse della visione, anche lateralmente, donde il gruppo si esalta in tutta pienezza.

In fondo, ciò corrisponde ad una volontà plastica che ha saputo dominarsi negli effetti più clamorosi per intensificare, invece, quell'espressività che nasce attraverso il tempo: e in tal modo non è difficile sostenere che il valore di simili sculture sarà durevole, oltre le brusche virate del gusto.

Peccato, diciamolo francamente, che il rapporto coloristico tra la superficie scabra e naturale del bronzo e il tono della foderatura marmorea dell'abside non sia troppo favorevole al risalto delle grandiose immagini, che restano un poco legate al fondo, assumendo un'illusione di ritagli poco coerente con gli effetti reali della plastica: tanto che lo spettatore è istintivamente portato a provocare, otticamente, lo stacco del gruppo dal suo ambiente, spostandosi di lato.

D'altra parte non sapremmo immaginare altrimenti la superficie del bronzo, necessariamente opaca, così legata alla grave tristezza del dramma rappresentato, nè penseremmo mai di vederla balenare, in un giuoco di ombre e di riflessi, come certi bronzi di gusto ellenistico, per esempio, di Francesco Messina.

Nella figura del Cristo, il Crocetti ha voluto evitare quell'effetto così comune di indebolimento della struttura del corpo, del quale invece tanti artisti, anche nel passato, hanno insistito, riecheggiando le dolorose immagini trecentesche; per lui, il Crocifisso domina dall'alto della sua vitalità plastica, legato ormai al legno della Croce dalle stesse pieghe che lo fasciano, ai fianchi: ne nasce, così, un nuovo motivo chiaroscurale, che aumenta la solidità della figura. Non altrettanto avviene per le membra, che l'artista ha voluto vivificare con un nervoso movimento di tensione lineare, richiamandosi a forme quattrocentesche.

Del resto il Quattrocento è stato idealmente presente alla fantasia dello scultore nel ricercare una vita espressiva quasi sottintesa in ogni parte del gruppo: quella vita che anima tutto il Rinascimento plastico da Donatello in poi, tanto più efficace quanto meno apparente e clamorosa.

Crocetti ha intuito, attraverso l'esperienza della stessa scultura donatelliana, soprattutto quella in bronzo, quale risalto assuma l'impeto drammatico quando appare come una forza interiore, contenuta dal modellato più grandioso e semplice.

Ma, essendo l'arte di Crocetti piena testimonianza del nostro tempo e del nostro gusto, invano cercheremmo nel modo di plasmare la forma, quella differenziazione delle varie materie che il bronzo traduce plasticamente, quale è dato sorprendere anche nei grandi maestri di quel secolo: essi avevano per l'esperienza tratta dal vero una mista e intenta adorazione, anche quando aspiravano a trasfigurarla in forme del tutto ideali, così intenta e appassionata da testimoniarla, tanto spesso, in particolari anche minori, come la qualità delle stoffe, le pieghe delle giunture, gli elementi fisionomici che sfuggono quando l'opera viene considerata nel suo luogo originario e che, invece, ci danno l'impressione quasi fisica della realtà studiandoli da vicino, in un museo o in una galleria: la così detta «veduta lontana» che Michelangelo aveva notato (come difetto) in Donatello, non sempre era attuata da quel grandissimo artista in piena coerenza con l'effetto d'insieme e si può dire che, nella scultura, essa è frutto d'un consapevole impressionismo che immerge le figure nell'atmosfera considerandone le masse plastiche addolcite nei profili da una attenuazione di chiaroscuri che opera su tutta la massa scultorea.

Il merito di Venanzo Crocetti è stato quello di raggiungere appunto un chiaro equilibrio tra la visione architettonica e plastica della forma, e l'attenuazione d'ogni asprezza, senza far perdere significato drammatico alla bella «Crocifissione».

Valerio Mariani

V. Crocetti – «Crocifissione» in San Leone Magno – Roma

ROUSSELOT E LE MANI NEL VESPAIO

Parlare degli scrittori anziani o addirittura vecchi o, meglio ancora, morti, è impresa che può' riuscir difficile ma che insomma è abbastanza scevra di pericoli, perchè quella è gente che ha acquisito la saggezza e lascia dire, quando dal regno dei Cieli (e degl'Inferi) non guarda le cose terrene con la più distaccata delle indulgenze. Ma andate a dire il fatto loro a scrittori che, beati loro, cavalcano con baldanza il sauro destrier della giovinezza, e ciascuno si crede il più grande genio della terra ed è pronto ad impennarsi ad ogni più lieve ciottolo, che si pari loro davanti. E pensate che questi giovani sieno, per colmo, poeti, cioè, per antica definizione, la più irritabile delle razze umane. Avrete un'idea di tutto quel che si sentirà scaraventare addosso Jean Rousselot, per aver messo insieme le quasi 300 pagine di questo recentissimo *Panorama critique des nouveaux poètes français* (Pierre Seghers, ed. Parigi), del quale, prima ancora dell'apparizione in libreria — ch'è di questi giorni — metà della tiratura era già accaparrata dai librai di Parigi e provincia. Chè Jean Rousselot, il poeta di *Le coeur bronzé*, il saggista di *Milosz e Corbière*, il romanziere di *Les papiers*, conosciuto anche in Italia dopo il suo Premio Siracusa 1951, non ha trattato, nel suo Panorama, i maestri, ch'egli dà, come ammessi, Claudel e Max Jacob, Supervielle e Cocteau, Duhamel e Jouve, Fargue e Cendrars e quel Saint-John Perse di cui tanto si parla oggi. Nemmeno i capoccia del surrealismo, Breton e Eluard, che hanno anch'essi *pris de la bouteille* (come si dice in Francia), ossia in parole povere sono anch'essi invecchiati, hanno posto nell'opera. No, la sua è piuttosto la disamina dell'*eredità* del surrealismo, il quale, come tale, è morto. Di qui, la novità e l'interesse del libro, inventario minuzioso e ragionato di tutti i poeti i quali, pur avendo bevuto l'oscuro latte della scuola magista, se ne sono poi andati per conto proprio, più o meno segnati, del resto, del marchio che vien loro di ancor più lontano, dal Lautréamont, dal Rimbaud, dal Mallarmé.

Si parte, qui, da René Char, ch'è del 1907, e ch'è considerato dal Rousselot come un maestro a sua volta, fra i novissimi; e si arriva fino a poeti nati nel 1928 (Jean-Claude Ibert), nel 29 (Charles Dobzinsky), a poeti rivelatisi durante la «resistenza» o nei campi di concentramento. Non è un'antologia; ma un panorama critico — come il titolo onestamente dice — che però concede molta parte alle citazioni, sicchè finisce con il diventare anche una mezza antologia. Tutte le scuole e scolette sono passate al vaglio d'un esame severo ma assennato, che c'informa di quanto s'è prodotto e di quanto bolle in pentola, in fatto di poesia, oggi, in Francia. E' impossibile, naturalmente, seguire il Rousselot in tutto il suo itinerario, ch'è lungo e complesso, poi ch'egli analizza anche le sfumature che dividono gruppo da gruppo, scuola da scuola. Una risultante generale se ne può trarre nondimeno: che, a differenza dell'Italia, dove all'ermetismo è succeduta l'importante corrente del «realismo lirico», in Francia al surrealismo nessun grande movimento è succeduto, nessuna nuova scuola è venuta che abbia una dottrina e un piano preciso. La odierna poesia francese «manca assolutamente — sono parole del Rousselot stesso — di spirito gregario».

Nè potremo prendere sul serio l'ultimissimo trovato, il *lettrismo*, di cui a Parigi si parla abbastanza, anche troppo, con cui Isodore Isou, romeno (nato nel 1925) che ambisce, evidentemente, emulare i fasti dell'ormai vetusto Tristan Tzara fondatore del dadaismo, vuole, con i suoi seguaci, «le lettere ridotte e divenute semplicemente esse stesse, aggiungendovi o sostituendo totalmente gli elementi poetici e musicali». Stramberia da caffè di Boulevard St-Germain (Flora e Deux-Magots) che arriva a «versi» di questa lega: «Vli Zlideline - Vli Zlideline - Djilce, djilce, djilce, djilce, djilce - Jalce, jalce, jalce, jalce, jalce, - Yulce; yulce; yulce; - Dolce, dolce, - Yâase Iolce... - Dolce, dolce... - Dolce». Siamo assai onorati che il «poeta» François Dufrêne, uno dei «lettristi», abbia introdotto nel suo chiamiamolo così esperanto lirico anche la nostra lingua, con quell'evocatore «dolce»; ma in verità ci pare che l'ospedale psichiatrico sarebbe, per l'autore, luogo più adatto che non la tipografia. Anche Aristofane, anche il Pascoli, d'accordo, fecero cose simili, ma erano brevi divertimenti onomatopeici accanto a qualcosellina d'altro...

Abbandoniamo i *lettristi* alle loro esilaranti zampogne e passiamo ad altro. Per fortuna sua, la nuova poesia francese ha altri nomi da proporci. Se il Rousselot è piuttosto duro verso poeti molto «quotati» come Pierre Emmanuel, come Patrice de la Tour du Pin, ch'io stimo un poeta cattolico d'alta statura, l'autore del Panorama è equo e qualche volta ditirambico verso poeti di sicuro valore, come il troppo presto scomparso Joë Bousquet, come Audiberti, Louis Emié, Jean Cayrol, Luc Estang, Maurice Fombeure, Jean Follain ed altri ancora. Ciascuno ha il proprio capitoletto critico (con nota bio-bibliografica) che lo mette a fuoco ed ha una o più liriche riportate; sicchè il libro riesce una preziosa miniera, oltre tutto, d'informazione. Possiamo *documentarci*, sulla scorta di questo utilissimo Panorama, su nomi che si sentono continuamente menzionare, ma di

Continua a pag. 6

Lionello Fiumi

V. Crocetti – La madre dolente – Particolare della «Crocifissione» in San Leone Magno – Roma

V. Crocetti – Il volto di San Giovanni nella «Crocifissione» in San Leone Magno – Roma

NOVITÀ IN LIBRERIA

POESIE INEDITE DI APOLLINAIRE

Gallimard continua a pubblicare cose rare o inedite del grande Guillaume. Ora l'illustre editore della N.R.F. ha pubblicato *Le Guetteur mélancolique*: raccolta di poesie inedite di Apollinaire.

Quante poesie ha scritto il povero Apollinaire, Morto, così malamente, a trentotto anni, l'ultimo giorno sospirò: «Je veux vivre... J'ai tant à faire!» Anche il nostro Pascoli, così gremito di poesia, partì con questa disperazione. L'urgenza del suo demone creativo lo obbligava a scrivere ovunque: sul retro dei biglietti ferroviari, su moduli telegrafici o della Bibliothèque Nationale, su note d'albergo, nelle pieghe delle lettere alle sue donne più o meno occasionali, in qualunque ora del giorno e della notte; magari, appoggiato al ferro dei cannoni... Non tutto, naturalmente, date queste «occasioni», può essere posto su un alto livello poetico. Ma dei veri poeti ci è caro possedere tutto: e molto spesso i loro appunti, i loro folgoranti appunti possono [illegible] servire per [illegible] al loro lavoro segreto: al loro [illegible].

Il nome di questa raccolta di inediti è tolto da un verso di una breve [illegible] poesia scritta durante la guerra: «Et toi mon coeur pourquoi battu? *Comme un guetteur mélancolique* J'observe la nuit et la mort».

Fra le poesie più notevoli che vorrei consigliare al lettore, citerei: *Le dôme de Cologne* (pag. 59), *Un son de cor* (pagina 71), *Chanson* (pag. 95), *Prière* (pag. 102), *Musique* (pag. 109), *Flamme* (pag. 122). E che bella umana lirica quella dedicata a Tristan Derème (19 janvier 1915 - 38ᵉ R. A. batt. Nîmes): «Ami je vous écris du fond d'une cantine - Le vent crie et le ciel a sa couleur turquoise..» - «Je reçu ce matin votre noble poème - Je l'ai relu vingt fois et tel qu'il est je l'aime - Vos vers les commandants les servants les ont lu - Et les larmes mouillaient les faces des hommes...» (Amico lettore, senti nel palpito [illegible] di queste linee le segrete lagrime di Guillaume?). Quante umane poesie scrisse durante la guerra: «La guerre, il l'a vécue en rêve, comme un enchantement cosmique» (M. Reymond).

Da questi inediti cogliamo attimi di freschezza che rimangono, celeste purissimo, nella nostra memoria: «Les olives sont mûres et partout l'on entend - les chants des oliveuses sous les oliviers» - «Quand j'étais un petit enfant - Ma mère ne m'habillait que de bleu et de blanc» - «O blondeur d'abeille - volant au soleil» - «Sinueuses comme une chaîne de monts bleus - Et lontains délicate et longue comme un ange» - «Ses yeux sont blues et purs comme le ciel ou l'onde». Qualche potente grido: «Je n'ai que ma douleur pour émouvoir Caron».

Uno scritto molto interessante per la storia della poesia di Apollinaire (e per quella della poesia europea del tempo) è quello che chiude il volume: l'articolo scritto dal poeta nel giugno del 1914 con lo pseudonimo di «Gabriel Arboin». Una difesa (che nelle ultime righe diviene ironica) dei famosi «Calligrammes». «Je dis idéogramme parce que, après cette production, il ne fait plus de doute que certains écritures modernes tendent à entrer dans l'idéographie. L'événement est curieux. Déjà, dans *Lacerba*, on avait pu voir des tentatives de ce genre par Soffici, Marinetti, Cangiullo, Iannelli, et aussi par Carrà, Boccioni, Betuda, Binazzi, ces dernières moins définitives. Devant de pareilles productions, on restait encore indécis. Après la *Lettre-Océan*, il n'est plus possible de douter. On m'objectera qu'un pur idéogramme est un pur dessin et ne saurait comprendre de langage écrit. Je répondrai que, dans la *Lettre-Océan*, ce qui s'impose et l'emporte c'est l'aspect typographyque, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composée de fragments de langage, il n'importe *psychologiquement*, car le lieu entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre, de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive (...) Révolution: parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue au lieu de analytico-discursivement...». Oggi si può forse sorridere di questi «disegni poetici», dove «l'hasard, l'arbitraire, la surpreise» s'estemano in un «ghirigoro» che non può essere considerato - come ben vide il Reymond - che «un jeu littéraire le plus gratuit»; ma questi tentativi vanno considerati e collocati nel tempo che fu suo: tentativi di un poeta «possédé du démon de la nouveauté», «curieux de toutes les activités humains et seulement ennemi de ceux qui ne tentent rien. (Ricordate? «Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières - De l'illimite et de l'avenir...»). Intorno all'aura del tempo dei «Calligrammes», si veda il saggio di Jean Casson, pubblicato il 1° ottobre 1925 nella «Nouvelle Revue Française».

Pur non contenendo delle sorprese, questo volume di inediti è ben degno d'essere cercato dai candidi amici della poesia.

André Salmon — eccellente poeta — ha dettato un'affettuosa presentazione a questa «fleur de son oeuvre demeurée inédite». Il volume s'orna di un'acquerello inedito di Picasso: una caffettiera che, nell'arguzia picassiana, diviene il volto del poeta.

Carlo Martini

VETRINETTA

HEINE – LEGA – PETRINI – PETRONILLI – PIERACCINI – TROPEANO – TUCIDIDE – VACCARI

Alberto Vaccari: *Scritti di Erudizione e di Filologia*. Vol. I. Filologia biblica e patristica. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Nel [illegible] del quarantennio d'insegnamento [illegible] di vita religiosa del P. Alberto Vaccari, don Giuseppe de Luca ha pensato [illegible] di raccogliere [illegible] volumi, [illegible] e presso le Edizioni di Storia e Letteratura, i saggi [illegible] del grande erudito [illegible] «senza inni ne bandi [illegible] intonata con la figura di questo studioso solitario, di questo [illegible] di genio che ancora l'Italia e [illegible] ma vuole essere anche un incitamento agli studi eruditi che [illegible] e agli studi religiosi che stentano da noi a nascere». Osserva giustamente il De Luca che, se si toglie, tra gli uomini di ieri, G. B. de Rossi e, oggi, il card. Mercati, in Italia e in questa Roma, che, in un passato recente, ha visto stranieri come un Pastor, un Ehrle, un Morin, un Wilmart, per non nominare che alcuni dei giganti dell'erudizione, non ci sono stati e non ci sono che pochi studiosi intelligenti in materia di studi religiosi che abbiano superato o raggiunto la mediocrità.

Tra questi pochi che, senza essere aiutati dall'ambiente, hanno tentato, per istinto personale, questa difficile navigazione, il p. Vaccari, onorando le verità della fede e della scienza, onorando l'Italia in un tempo e in un settore assai trascurato, rappresenta una figura delle più originali della Roma dotta ed ecclesiastica.

Professore, dal 1912, di esegesi del Vecchio Testamento, di storia del testo, delle versioni bibliche e dell'esegesi nell'Istituto Biblico egli, senza nulla trascurare dei compiti del religioso, ha continuato, con preferenza per il campo delle materie del suo insegnamento, la ricerca e l'esplorazione della letteratura religiosa con saggi che hanno segnato una data negli studi filologici.

La bibliografia del p. Vaccari, riportata nel primo volume ora pubblicato, tra libri, articoli e recensioni, riporta ben 374 scritti, per il periodo che va dal 1910 al 1951. I temi sono i più vari ma quelli che maggiormente caratterizza il Vaccari e gli costituisce il più alto onore nel campo degli studi è la filologia. Pagine fitte di analisi stilistica fanno l'impareggiabile bellezza di molti dei suoi studi più importanti.

Nella breve introduzione che il Vaccari ha accettato di scrivere per questo primo volume, egli ci dà notizie sulla formazione letteraria ricevuta nel Seminario di Tortona, dalla quale gli vengono le qualità del suo modo di scrivere e, poi, della formazione filosofica, teologica, orientalistica e, specialmente, biblica, dalla quale ha tratto quasi tutta la materia di ciò che ha scritto, avuta nella Compagnia di Gesù.

Discorrendo dei propri lavori e delle passate esperienze egli accenna ai criteri seguiti in questi studi: verificare da sè le fonti e rendersi ragione di ogni cosa; farsi una sensibilità filologica e prendere appunti con costanza e con ordine. Con esempi egli dimostra come questo metodo praticabile da ogni persona colta e volenterosa produca preziosi risultati, faccia fruttificare con l'arte i doni ricevuti da natura, e questo metodo egli vuole trasmettere alle nuove generazioni di studiosi.

Di questo primo volume, che si apre con uno studio del tutto nuovo su «la fortuna della Lettera d'Aristea in Italia» citiamo alcuni dei temi trattati: Babilonismo e Messianesimo; Il Messianesimo ebraico e Virgilio; Il primo abbozzo di Università Cristiana; La teoria esegetica della Scuola Antiochena; I salteri di San Gerolamo e di S. Agostino; La Bibbia nell'ambiente di S. Benedetto, per mostrare la varietà degli argomenti.

Non è seguito in questa pubblicazione il criterio cronologico, perchè motivo dominante è di portare a conoscenza del pubblico nuovi fatti e nuove conclusioni: neppure si tratta di una pura ristampa perchè gli scritti già editi sono stati ripuliti e rielaborati e messi a nuovo: ma il volume ha egualmente una certa unità di soggetto con studi intorno ad argomenti che vanno dal II secolo avanti Cristo al XIV della nostra èra.

Quanti sono in Italia pensosi per le sorti della cultura saranno infinitamente grati a G. de Luca per questo grande servizio all'erudizione augurandosi con lui che lo esempio e l'opera del p. Vaccari giovino realmente a suscitare anche nelle giovani generazioni del clero italiano un entusiasmo e un fervore per gli studi religiosi capace di colmare la più grande lacuna della cultura italiana.

ULISSE PUCCI

•

Tucidide: *La Guerra del Peloponneso*. Traduzione, Introduzione, Note di Luigi Annibaletto, vol. 2°. Biblioteca Moderna Mondadori.

E' senza dubbio grande merito di queste collezioni dei nostri giorni, e qui in particolare della Moderna Mondadori, di offrire (in volumi di modico prezzo, ottimamente curati sotto ogni riguardo tipografico) le opere più rilevanti di tutti i tempi in traduzioni (come questa dell'Annibaletto) compiute con perfetta conoscenza della lingua originaria e gusto e modernità di versione.

L'introduzione, dopo aver presentato il quadro delle vicende narrate nel libro, illustra con calde e incisive parole la figura di Tucidide e l'ambiente, in cui gli avvenimenti, da lui considerati, si svolsero ed egli stesso si formò, cosicchè insieme vengono richiamati la singolare potenza dello storico, che con imperturbabile fermezza riuscì a fissare e a tramandare la immagine di quel mondo e insieme questo medesimo coi suoi odi e le sue lotte, i suoi dolori e le sue turpitudini. Il secondo, appunto, tanto più vivo e drammatico dinanzi a noi, quanto più l'animo dello scrittore, nel corso della narrazione, riesce a compierla nella sua più rappresentativa interezza senza alterarsi.

Luigi Annibaletto rileva inoltre opportunamente l'affinità fra tale ultimo scorcio della storia greca del v sec. avanti Cristo, quando (subito dopo la fine del periodo pericleo), a causa della guerra peloponnesiaca, la potenza di Atene crollava, e il nostro tempo, la cui storia pure potrebbe essere considerata quella «dell'uomo che sembra abbandonato da Dio», per elevarsi poi al rasserenante riscontro che i valori dello spirito, le luci della civiltà sia nel campo del pensiero che in quello dell'arte, vivi allora come oggi nel ricordo e nella coscienza degli uomini più vigili e meglio dotati di senso di responsabilità, legittimano sempre autorevolmente la fede nella vita. In tal modo il valente traduttore ha saputo sottolineare la continuamente rinnovantesi attualità dell'opera tucididea, la quale non cessa di invitare a sè il lettore con un richiamo, che si indirizza contemporaneamente al culto del vero e al piacere del bello.

MARIO MUNER

•

Enzo Petrini: *Ariosto*. La Scuola Editrice, Brescia.

Dal Galilei al Gioberti, dal De Sanctis al Croce, dal Carducci al Momigliano: quanti studiosi illustri si sono succeduti intorno alla figura ricca e varia, invitante e insieme distanziante del nostro massimo cantore di Orlando, del Poeta che concilia a sè forse più di qualunque altro col suo infallibile gusto lo spirito dei lettori e insieme, per quel che di sempre sfuggente a una definizione precisa che è in tutti i suoi momenti più veri, li rende stranamente perplessi come dinanzi a un'opera di Leonardo, luminosa e insondabile?

Enzo Petrini, che è ormai pervenuto nella lettura dei poeti e nella ricerca e nel chiarimento delle loro fisonomie a un'esperienza ammirevole, ha aggiunto con questo studio una pagina veramente nuova alla vicenda già amplissima della letteratura ariostesca.

A precisare convenientemente i meriti del lavoro e ad indicare di conseguenza in modo adeguato i risultati ottenuti, riteniamo opportuno richiamar l'attenzione in primo luogo sul contrasto, tratteggiato nel I capitolo, fra il Medioevo (la cui educazione «universalistica e comunitaria» portava alla libertà) e quella dell'età delle Signorie, che («individualistica» e quindi «il più delle volte legata alla convenzione delle forme» per dar modo ai singoli di far risultare i loro pregi individuali) portava al conformismo e alla cortigianeria: donde, fra l'altro, il frequente straripamento dell'individualismo nell'azione, proprio anche perchè questo ultimo cozzava spesso contro i vincoli imposti dagli usi e dalle forme.

A tale visione generale dell'età corrisponde intimamente la visione proposta dal Petrini del mondo ariostesco e delle sue leggi tecniche e stilistiche (ecco i due capitoli ultimi *La Poetica dell'Ariosto* e *Motivi e Poesia dell'O. F.*): una ricerca eminente di «facilità narrativa», che offre un quadro sempre vario e ricco, dai continui rinnovamenti e mutamenti, e suscita l'impressione della natura generosa, ma che tuttavia obbedisce sempre a una sapienza tecnica di primissimo ordine, quale dimostrano, in particolare, da una parte il conseguimento di un linguaggio che si equilibra perennemente fra la lirica e la prosa, dall'altro la stessa struttura della narrazione, i cui peculiari caratteri il Petrini sintetizza nella felicissima formula: «chiasmo narrativo». Con quest'ultima egli indica la perfetta rispondenza, con cui i due filoni narrativi del *Furioso* (la vicenda Orlando-Angelica e quella Ruggero-Bradamante) si incontrano, intersecano e compongono fra loro.

Tuttavia tale esigenza di «costruzione» e di disciplina della «facilità» narrativa ariostesca ha (anch'essa, come la vita del tempo) il suo tentativo di evasione, ed è l'elemento magico o soprannaturale, che interrompe senza posa e varia o risolve la vicenda, richiamando, anche l'uomo sulla necessità di pensare alla limitatezza dei suoi mezzi e al relativo valore delle sue possibilità.

MARIO MUNER

•

Gaetano Pieraccini: *La natalità mondiale umana e la natura equilibratrice*, Roma, Ist. Medic. Sociale.

Giuseppe Tropeano: *Primi fondamenti di Medicina Sociale*. Roma, Ist. Medic. Sociale.

Carlo Lega: *Il diritto alla salute in un sistema di sicurezza sociale*. Roma, Ist. Medic. Sociale.

Tre brevi, succose monografie di noti studiosi, medici e giuristi, dei problemi che costituiscono il terreno di confine tra le scienze mediche e quelle sociali. La espressione «Medicina sociale», coniata dal Neuman, si ricollega a una esigenza relativamente recente, allo studio cioè dei rapporti *etici* tra l'individuo e la collettività nei riguardi della salute.

Tutti pervasi da un sentito bisogno di sempre maggiore socialità, che qui mi pare voglia dire umanità, i rappresentanti di questa vasta e ormai assolutamente necessaria disciplina cercano di illuminarne gli aspetti più vivi e attuali.

Il Tropeano è stato in Italia il primo libero docente universitario (1911) di Medicina sociale, e la sua monografia, postuma, inquadra perfettamente i compiti e il valore, i concetti generali e lo sviluppo specifico della disciplina da lui non solo brillantemente ed entusiasticamente insegnata, ma intensamente, apostolicamente, vissuta e sentita.

Potremmo dire che la Medicina sociale sintetizza e volgarizza i risultati scientifici e pratici delle diverse dottrine biologiche e sociali, informando i costumi dei popoli e le leggi dei governi, con lo scopo di tutelare la vita fisica, psichica ed economica, diminuendo la morbilità e la mortalità umana e prolungando la vita media di tutte le classi.

Come dice il Tropeano stesso, «si mira a prevenire e reprimere le affezioni di ordine collettivo, dalle epidemie alle endemie, alle intossicazioni, psicosi e degenerazioni sociali, precisando e scongiurando i fattori sociali che determinano e sostengono tale infermità, colla promulgazione ed applicazione di rimedi sociali, voluti dal popolo, per virtù di coscienza igienica ed imposti da legislazioni per virtù di governi civili».

Il volumetto del Tropeano, redatto in forma facile e piana pur se sostenuta, merita di esser diffuso in tutti i ceti, di esser meditato da intellettuali e lavoratori; e tanto più attraente riesce in quanto è scritto con la profonda convinzione che proviene da una fede tradottasi in opere della più elevata umanità. Questo diciamo, pur non essendo affatto d'accordo con le due nette affermazioni riportate (bene in corsivo) a pagina 27: «Nulla è più individuale: Tutto è sociale... Tutta la medicina è medicina sociale», affermazioni giustificate solo dall'acceso entusiasmo del contesto in quel punto.

La precisa e chiara monografia del Lega, incaricato di Diritto del Lavoro nell'Università di Ferrara, inquadra in rapidi e densi scorci il diritto alla salute dell'individuo: nelle norme costituzionali, come diritto fondamentale dell'individuo, come diritto di libertà, di persona, come diritto di curarsi; illumina la garanzia internazionale della protezione della salute come diritto fondamentale dell'uomo, esaminando la figura giuridica e la funzione dell'Organizzazione Mondiale della Sanità. Segue lo studio del diritto alla salute nelle varie forme di assistenza e sicurezza sociale, riguardo all'ambiente aziendale e alle assicurazioni sociali; nel contributo della medicina sociale alla tutela della salute particolare rilievo vien dato alla salute mentale e all'igiene mentale, sopratutto come medicina preventiva, e al controllo sanitario delle attività sportive.

Tutti gli argomenti sono svolti da un punto di vista strettamente giuridico, ma la sensibilità dell'autore è così vasta e ricca da farsi avvertire dovunque, trapelando tra le righe della sostenuta trattazione.

L'incalzante attualità che permea la monografia del Tropeano e investe quella del Lega si condensa in un urgente interrogativo, che cela aspetti impensati di tragicità: gli Uomini verso la Fame? Il Pieraccini si incarica di rispondere alla domanda e dobbiamo dire che vi risponde da par suo e con la sua ormai indiscussa autorità: una stringata e serrata sequenza di temi biologici ed ecologici, un acume sintetico che svela la profonda sapienza di trattazione, e, se abbiamo ben capito, la superiore, finale saggezza della soluzione ippocratica che, più viva che mai, si illumina di teleologici bagliori: *vis aequilibratrix naturae*.

BRUNO CALLIERI

•

A/Z Annuario enciclopedico per ragazzi. Torino. Ed. Aurora, Zanichelli.

Una delle più intelligenti iniziative editoriali per ragazzi. Desideriamo sottolineare anzitutto l'eleganza formale della pubblicazione, splendidamente stampata e illustrata, che soltanto per un miracolo organizzativo può essere offerta a un prezzo così tenue. Il contenuto, adunato intorno al classico calendario-agenda, anche quest'anno è invogliante, chiaro, dettato da autori che certamente conoscono i limiti mentali e le richieste dei loro lettori. Parecchi campi dello scibile (storia, arte, scienze pure e applicate, aneddotica, sport... e una sezione di giochi molto ben scelti, escogitati, presentati) sono offerti alla curiosità dei ragazzi con piglio estroso e suadente. Sappiamo per esperienza che questo genere di letture è fra i più consigliabili, e siamo certi di meritare la gratitudine dei padri, che indotti dalla nostra segnalazione, corrano in libreria a provvedersi di questa *befana*. C'è, se mai, il pericolo che i genitori aprano il libro e comincino a leggere; allora, forse, il turno dei figli non verrebbe prima di Pasqua.

V. C.

•

Giovanni Petronilli: *La via di Gesù*. Sarzana, ed. Carpena.

«La via di Gesù» di Giovanni Petronilli vuole essere soprattutto un volume indicativo, come si può desumere dallo stesso titolo. Infatti, più che dall'aspetto strettamente storico-religioso della figura del Redentore, l'autore si è lasciato affascinare da quello spirituale: segue la passione di Cristo da quando Egli, nella loggia del Pretorio, è di fronte a Pilato, e lo accompagna sino alla imminente Resurrezione. Non indaga il problema filosofico, «scandalistico» della passione dell'«Uomo-Dio», come avrebbe fatto un Kierkegaard (Si pensa alla «Scuola di Cristianesimo», recentemente tradotta in italiano) e nemmeno è impressionato dalla pesanza tragica, terribile, definitiva, del Cristo che piacque a Papini. Petronilli non accumula documentazioni per sostenere una tesi nuova, ma rivive spiritualmente l'agonia del Redentore, come se vi fosse presente, all'unisono con le vibrazioni di un paesaggio che vive come una creatura. Si veda, ad es., a p. 15, nella festa della Parasceve, ultima vigilia di Pasqua: «Il sole non è stato ancora raggiunto dai biancastri veli dell'aria; esso brilla in un azzurro di primavera che anticipa la gioia del giorno seguente», e come, a contrasto, a p. 52, la natura si fa dolentemente enigmatica, dato che Gesù è condotto al Calvario: «Il cielo s'è chiuso, ormai, in una stabile morsa conquistata con il molle dileguare del vento. La tregua delle contrastanti correnti sostiene il tempo infido, che non accenna a schiarire. Il cielo ha il color della terra. Gesù, intanto, è caduto: e i suoi piedi s'allargano sulle pietre in disordine e le macie di sassi che l'umidore dell'aria ha reso vischiose». Si vedano a p. 55, le ferite del Cristo: «E, intanto, le piaghe sanguinolente vanno a poco a poco raggelandosi al libero moto dell'aria: hanno preso il colore paonazzo del cielo e del dorso del monte: un colore penitenziale che si è esteso agli ultimi orizzonti». Piace all'autore interpretare, per contrasto, un fatto in relazione al risultato che esso avrà in avvenire; si veda, ad es., a p. 57: «alzano lentamente la croce: nella preordinata buca, ne interrano quel tanto perchè s'insaldi. L'arco che essa produce è il preludio d'una apoteosi la cui pienezza coincide nella morte al mondo, la medesima apoteosi alla quale ciascuno è chiamato a patto che l'umano solco sia una consapevole e costante memoria della passione di Dio».

Esegesi di stati d'animo, come già si è detto, più che di fatti: questi vengono interpretati spiritualmente e non naturalisticamente, come spesso accade; si veda, ad es., a p. 60, Cristo sulla Croce: «la nostra aridità gli mette l'arsura nel cuore, ed esclama: "Ho sete"». Ne consegue che l'umanità di Cristo è soprattutto speranza e promessa.

ORNELLA SOBRERO

•

Enrico Heine: *Poesie (Canzoniere-Romanzero)*, trad. di Ferruccio Amoroso, Napoli, Ricciardi.

Questo folto volume contiene, integralmente tradotte, le due più famose raccolte liriche di Enrico Heine: i canti della giovinezza e quelli della tarda maturità.

Attentissima la fatica interpretativa di Ferruccio Amoroso. Heine (il grande Harry [Heinrich] Heine), passione e musica e «divina malizia», contro certe apparenze dei facili lettori, non è un testo facile da tradurre; ma, in verità, nessun testo poetico è facile da tradurre; anzi, a rigore, la poesia, questo miracolo della parola più profonda dell'anima, è, per sua natura, intraducibile: solo ci si può avvicinare ad essa con sommo rispetto ed amore. Ci consenta il prof. Amoroso di non essere d'accordo con lui, in linea tecnica, con la sua traduzione in rima: questa forma di traduzione aggrava l'approssimazione alla verità del testo. A volte la tirannide della rima lo ha obbligato alla malinconia di certe parole arcaiche, polverose. Esempi. Pag. 51: «Se vedi col sole venir primavera, - vedrai le viole fiorir sullo stelo; - se vedi la luna brillare nel cielo, - vedrai delle stelle la dolce *lumiera...*»; pag. 53: «E ciò che vivi nei tuoi *molli rai* - era l'amore, il desiato amore». Eccetera. Perchè non tradurre in prosa? Io ricordo d'aver fatto la prima conoscenza del grande lirico tedesco con la traduzione francese del Dunois; e quando fui in grado di leggere l'originale, quella piana (e sensibile) traduzione molto mi giovò. E vedete, quando non c'è la difficoltà della rima, come ad esempio il lungo poscritto al *Romanzero*, come superbamente traduce l'Amoroso. (Ha già tradotto i *Reisebilder?*).

Ma per chi non conosce la lingua tedesca, questo volume sarà utile: e la poesia di Heine, ancora così fresca ed affettuosa, ben merita d'essere conosciuta: massime il *Mare del Nord* (lunga favola immortale) e certi gemmati sospiri del *Romanzero*.

Elegante, accuratissima l'edizione.

G. M.

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

LE «TRE SORELLE» DI CECOV

Chi segue le cronache teatrali romane, certamente aspettava di sapere se Luchino Visconti e la *Stabile* dell'Eliseo avrebbero confermato l'ottimismo gridato da tutti noi cronisti fin dallo inizio della stagione autunnale. Da anni si accumulavano segni che non possono mentire: era un'indicibile questione di tono e d'impegno che avrebbe dato i suoi frutti. Il pubblico, del quale si dice male soltanto da chi non sa offrirgli ciò di cui esso è sempre degno (che è mai questa presunzione, che siano soltanto un manipolo gli intelligenti, e tutti gli altri stupidi), pur scartando inesorabile i prodotti eccessivamente intellettualistici — e ciò comportandosi da pubblico, ovvero massa eterogenea che si sente pareggiata soltanto da un cibo spirituale che vada bene per tutti — il pubblico era già pronto, prepotente e tirannico come sempre: esigeva l'equilibrio. Del quale, questa, è appunto la stagione. Inutile dire com'esso si attui e manifesti: è questione di sfumature. In prove recenti, avvertivi quel *troppo di testa* che prima incuriosisce, infine stanca. Nelle prove odierne, senti che, attraverso esperimenti, delusioni, scoperte nuove e antiche come il mondo, cioè quasi come il teatro, i registi e gli attori son maturati; e il loro punto d'equilibrio è ormai tra testa e petto, forse ancor troppo in alto, ma non tanto che il pubblico non possa intendere da sé quel che c'è da correggere. Andare verso il pubblico, non significa sempre avvilire le proprie intenzioni, ma chiedere una collaborazione e sottoporsi a un controllo, senza cui non ci si può illudere che esista il teatro. Ed anche se ci si parlasse di riforma e invenzione, risponderemmo che esse possono attuarsi soltanto attraverso un pubblico di proseliti che, accettando, collaborano e controllano.

Non intendiamo divagare, né divaghiamo inconsapevolmente. Ci sforziamo di giungere alla radice del fatto teatrale odierno, e cerchiamo di prevedere i mezzi necessari affinchè si rinnovi e si consolidi. La critica ha fatto la sua parte, ma, vi assicuriamo, la critica migliore è, oggi, tra il pubblico anonimo della platea. Per esempio, a proposito delle «Tre sorelle» di Cecov è inutile indispettirsi se il pubblico ripete contro Cecov accuse classiche: le formulava Tolstoi, le ripetono d'istinto gli ignoti che hanno le radici spirituali nella realtà, più che nella convenzione. E non è giusto affermare che «il teatro è questo»: ha più ragione il pubblico ammettendo che anche questo è teatro, ma non tutto il teatro. Del resto, gli basta confrontare ciò che accade al Valle con Shakespeare o alle Arti con Bernanos, per rendersi conto che Cecov costituisce una dilettosissima variante, non un *unicum*.

Dell'universalità di Cecov, di cui la critica non dubita più, il pubblico invece mormora, e non senza motivi: perchè al pubblico non si può chiedere un'immediata e quasi divinatrice ricostruzione storico-ambientale. Si parla (ne ha parlato anche Tolstoi) di impressionismo, di atmosfera, di affioramenti allusivi su una corposissima sostanza umana; ed è vero che laddove, come in Russia, tal sostanza è proprio carne e sangue dello spettatore, non sembrano immotivate, come presso di noi, certe battute (ad esempio, tutte le allusioni a una palingenesi politica e sociale) che, teatralmente parlando, non hanno sufficiente motivazione. Ove tu non conosca, o non voglia, anche per semplice controllo critico, ricordare alcune intenzioni e premesse, le inquietudini delle tre sorelle e di tutto il loro mondo, che Cecov volutamente lega a piccole delusioni borghesi, dandoci una crisi spirituale apertamente sproporzionata, appaiono una ben tenue sostanza teatrale. Ma si veda qual sorta di messaggio, qual critica corrosiva, o quale disperato, perchè in fondo amorosa, diagnosi appaiono i quattro atti, se si ascoltano provveduti di storia russa, e di un minimo di notizie riguardanti la condizione quasi ermetica e settaria in cui l'*intellighentsia* era costretta a comunicare. Una delle tre *sorelle*, alla fine, si augura che le sofferenze sue e dei suoi pari servano un giorno a fondare un mondo migliore: rischia da noi la *beccata*, che sarebbe sacrosanta, se le sofferenze fossero quelle effettivamente viste e ascoltate in teatro.

Quei due militari che sognano il lavoro rigeneratore e non si risolvono a lavorare, sarebbero inaccettabili allo spettatore latino fornito soltanto di buon senso. Si vuol dire, se per avventura il testo di Cecov sopravvivesse alla memoria dei tempi in cui nacque, non si troverebbe in esso, se non come allusione umbratile e disincarnata, la giustificazione umana, e nemmen quella drammatica.

E' proprio questa la resa di un capolavoro? «Tre sorelle» dovrà dirsi un miracolo ambientale, non un capolavoro universale?

Accettato così come suona, il testo di Cecov può sembrare un tentativo di far accestire su suolo russo il naturalismo francese: bovarismo male adattato ad altro clima. Si ascolti, invece, quali risonanze e significati acquisti rispetto ad una coscienza storica. Borghesia e aristocrazia, pur senz'odio, sono bollate come impotenti: si dibattono in problemi più grandi di loro, aspirano vagamente a mete impossibili, si son creati ideali meschini e irraggiungibili, perchè sempre che siano raggiunti si spostano oltre, come accade del sognato che non diventa vissuto, della pretesa ingiustificata. C'è polemica contro l'educazione sentimentale, e forse pietà, se non disprezzo, per il vaniloquio inconcludente. Sentirsi da più di ciò che effettivamente si è, per Cecov è senza dubbio la condizione più miserabile e pericolosa: è la condizione di chi non si abbasserà mai a fare ciò che, invece, deve esser fatto. C'è accusa anche contro un eccesso di intellettualismo che non tenga il debito conto della realtà? Quando ci si accorge che il vero protagonista delle «Tre sorelle» è dietro le scene, incombente e pronto al sangue, come nel 1905 e nel 1917, allora tutto acquista un senso altissimo e terribile, di profezia e di congiura, com'è vero che i rivoltosi del '05 si riconoscevano un padre, piccolo o grande che fosse, in Cecov.

Va da sè che tutto ciò, oggi, può essere almeno parzialmente intuito da un pubblico occidentale, ma resta vero che certi successi non vanno disgiunti da una preparazione, in mancanza della quale sarebbe sciocco accusare gli spettatori di insensibilità.

Secondo noi, il Visconti, interpretando il testo, ne ha tratta fuori, quanto era possibile, la ragione storica. Ha reso perfettamente la coralità della dissoluzione, non in quanto egli aspiri, come si è detto, alla estirpazione del mattatorismo, ma in quanto la coralità era necessaria all'intelligenza più elementare dello spettacolo. Ma non ha disumanizzato gli uomini, per avvalorare l'idea di Cecov. Si veda, ad esempio, quanto è simpatica, nella regia del Visconti, la figura del professore Fiodor Ilic (G. Tedeschi) marito poco apprezzato da Mascia (S. Ferrati), che pure è *legittimamente* ingiusta verso di lui: vogliamo dire che Visconti ha reso una condizione di fatalità coinvolgente tutti gli ideali borghesi, non una condizione di psicologia particolare a Mascia, che altrimenti sarebbe una minima, ridicola o ripugnante Bovary. Di notazioni consimili è pieno il nostro taccuino: sarà più utile dire che tutto lo spettacolo è reso con altissimo rispetto dei motivi onde nacquero il testo, le sue migliori intenzioni e la sua realtà spesso stupenda.

In questo rispetto di una tradizione russa, è stato studiato ogni particolare veramente significativo, a cominciare dalle belle scene di F. Zeffirelli, giustamente applaudito per quella del IV atto, che era un rovesciamento speculare del bozzetto di V. V. Dmitriev (cfr. Lo Gatto, *Storia del Teatro Russo*, vol. II, pag. 1). Ma non ci si dica che, con quei mezzi, uno spettacolo deve riuscire necessariamente perfetto: secondo noi, anzi, la difficoltà maggiore è stata superata proprio nel fondere attori come Stoppa, la Falk, la De Venezia, la Ferrati, la Morelli, il Tedeschi, Benassi, De Lullo, Mastroianni, Ruffini, Giuffrè, Nuvolari, Cestari, Kollner, Kostantinow, Baghetti, la Sinagra e la Baghetti, attori eccellenti ma di scuola e stile diversissimi: e li abbiamo citati tutti, perchè sia registrata nelle nostre collezioni la memoria di uno spettacolo che fa onore ad ogni minimo interprete. Belli i costumi di Escoffier.

Vladimiro Cajoli

MUSICA E VITA INTERIORE

Vorremmo che si trattasse di un fatto semplicemente soggettivo, ma è da alcuni anni ormai che viviamo sotto la penosa impressione di un Natale che non risveglia più nel cuore degli uomini l'esultanza della gioia e la serenità della pace. Si continua a parlare di queste cose, ma senza alcuna risonanza interiore, come se la profonda intimità di ognuno fosse stata congelata dallo egoismo e dalla paura: egoismo codificato da un rigido intellettualismo e paura generata dall'odio. Donde la fondamentale incapacità ad accogliere il messaggio cristiano nella sua purezza.

Nessuna meraviglia, allora, se anche l'arte in genere e la musica in particolare, possano trovare in un simile stato di cose la giustificazione della loro decadenza. Le vicende dell'arte rappresentano sempre, senza possibilità di evasione, il riflesso più immediato e la documentazione irrefutabile di una più vasta vicenda umana. L'arte è un modo di essere dello spirito umano, e, tra le arti, la musica è quella che ha il raro privilegio di poter congiungere il mondo sensibile al mondo spirituale e, come tale è il mezzo espressivo più completo di cui l'uomo possa disporre. Essa, diceva il Rameau «è un composto che contiene una specie di canto interiore».

Si potrebbe quindi già concludere, su un piano storico almeno, che quando la musica non è vista sotto il profilo di un canto interiore, manca la necessità stessa di esprimere un mondo interiore. Quando perciò la musica del nostro tempo, per aver subito gli influssi del materialismo dominante, che non deve essere inteso soltanto nel senso ideologico, appare generalmente ispirata ad un empirismo fondamentale, in cui ciascun aspetto della forma musicale poggia esclusivamente sulle qualità formali inerenti alle sonorità, bisogna già parlare di decadenza spirituale. Concepire, infatti, la musica assolutamente esteriorizzata nel materiale sonoro, costruita secondo il procedimento di cabale aritmetiche e privata di ogni possibilità espressiva, non significa soltanto enunciare una dottrina estetica, ma toccare un problema di più vasta umanità. Significa, che la coscienza estetica del musicista ha confuso ormai il suo dinamismo con quello meccanico e vuoto del processo sonoro per un fenomeno di assoluta povertà spirituale.

Qui è la sola radice dell'intellettualismo dell'arte contemporanea e questa è la sola giustificazione della risposta, radicale e desolante, che essa ha dato al problema dell'espressione.

Quando perciò uno Strawinski scrive che la musica «per sua essenza, è impotente ad esprimere ciò che si sia, un sentimento, uno stato psicologico, un atteggiamento, ecc.»; quando un Paul Valery dichiara che «l'arte non deve soggerire nulla, poichè nel momento in cui cessa di essere in qualche maniera incomprensibile distrugge se stessa»; quando un Alain afferma che la musica «è un linguaggio che non esprime nulla se non sè stesso»; non ci troviamo di fronte ad una formulazione estetica, ma una pura constatazione di fatto, ad una dichiarazione di fallimento. Non sono due cose diverse, l'arte e l'estetica, ma l'una rappresenta la scelta di una verità e l'altra la conferma esplicita di questa scelta. Donde la perfetta concordanza tra le affermazioni da noi citate e la musica contemporanea, che promette semplicemente sensazioni ed emozioni di natura fisica per l'incapacità di esprimere la trepidazione e lo smarrimento dell'uomo dinanzi al mistero.

Ecco perchè la restaurazione della arte è strettamente vincolata ad una restaurazione religiosa, o, più generalmente, ad una restaurazione della verità. Lo ha profondamente intuito, ammaestrata da una secolare esperienza, la tradizione cattolica che, rinnovando gli animi, ha sempre dato un poderoso contributo al rinnovamento dell'arte, valendosi poi dell'arte stessa come strumento efficace di persuasione. La Chiesa, leggiamo nella lettera di San Leone IV all'abate Onorato, «ha voluto con questo mezzo (la musica) agire più profondamente sui cuore degli uomini per risvegliarli e commuoverli; e di fatto il suono delle sue dolci melodie ha riunito nelle chiese non soltanto uomini di vita spirituale, ma persino i meno coltivati ed i più insensibili». Siamo ancora nel secolo IX, ma se volgiamo un momento lo sguardo agli ideali che animarono gli uomini della Chiesa nel secolo XVI, troviamo addirittura una documentazione schiacciante sul perfetto parallelismo tra il movimento di restaurazione spirituale e quello di restaurazione musicale. Basterebbe citare i nomi, ormai consacrati nella storia della musica, di Giovanni Pierluigi da Palestrina, di Tommaso Ludovico da Vittoria, di Giovanni Animuccia, di Giovanni Matteo Asola, di Giuseppe Zarlino, di Tommaso Ludovico Grossi da Viadana, ecc.

E' inutile quindi trarre altre conclusioni dal nostro discorso. Possiamo soltanto esprimere la speranza che un rifiorire della vita spirituale possa ridare all'arte la sola condizione necessaria alla sua esistenza ed al suo sviluppo.

Dante Ullo

BENEDETTO CROCE

Continuazione dalla pag. 1.

dappertutto di ritrovare lo Hegel metafisico: così c'è da domandarsi se Croce si sia mai posto sul serio il problema del significato delle *Jugendschriften*, descritte dal Dilthey e pubblicate dal Nohl nel 1907, proprio quando usciva il suo *Ciò ch'è vivo e ciò ch'è morto* nella Filosofia di Hegel. Ed in sostanza, per paradossale che possa sembrare, Croce non è neppure un idealista: è stato dimostrato che ad Hegel si avvicinò piuttosto tardi e sotto la vigorosa spinta di Gentile (Cf. U. Spirito, *Gentile e Croce*, lettera aperta a B. C., nel «Giornale critico della filosofia italiana» 1950, fasc. 1). La sua conoscenza di Hegel è scolastica, non critico-genetica: egli si è fermato allo Hegel scolastico della dialettica ternaria di cui ha potuto avere buon giuoco, ma perchè non ha applicato il metodo genetico che segue il cammino di Hegel — nelle sue reali movenze — per portarsi al «momento che precede la creazione» e riesce, o vuol riuscire, alla attività contemplante. In questo cammino l'aveva avanzato di molto, in antecedenza, lo zio Bertrando Spaventa la cui eredità fu raccolta dal Gentile: sospeso tra il positivismo e l'idealismo, in cui si dibatteva la cultura europea della fine dell'Ottocento, Croce pretese di fonderli prendendo dal primo il contenuto e dal secondo la forma del reale, e basta questa formula per dire la precarietà del tentativo scontato in partenza.

Continua al prossimo numero.

Cornelio Fabro

BAUDELAIRE E LA MADRE

a

A Honfleur il poeta, effettivamente, andò, nel gennaio 1859; ma non vi resistè più di cinque mesi. Schaunard ci ha raccontato come fu che il poeta ritornò via, in un modo che se non del tutto vero, è assai verisimile. Schaunard e Coubert, di passaggio a Honfleur, incontrano Baudelaire che li porta nella casa materna. Dopo il desinare in cui la madre cercò di farsi onore, Baudelaire riaccompagna gli amici al battello che li riporta a Le Havre. Non si risolve a lasciarli, si imbarca con loro, e a Le Havre prende con loro il treno per Parigi, dichiarando di averne abbastanza della natura, della campagna e del bel tempo. Baudelaire insomma ritornava verso la selva industriale di Parigi, dove lo richiamava imperiosa la sua condizione di vita sottoposta a quella egli chiama la «morale du joujou».

Baudelaire poeta del maltempo, non poteva lasciare troppo a lungo l'inferno parigino dove però viveva in mezzo alle sue creature, a soffrire con loro. Le sue illuminazioni poetiche prendono slancio dalla bruma in mezzo a cui esse acquistano quel loro straordinario tepore e la disperata speranza di un paradiso non terrestre. D'altronde, è stata notata la strana coincidenza, ritornava a Parigi, proprio allora, la donna dagli occhi verdi, Marie Daubrun, colei che ha ispirato il ciclo dove trionfa l'«amour-tendresse», colei che ha contemperato nel poeta l'impulso spirituale con la sensualità più calma e raffinata. Tra Jeanne Duval, il polo carnale della passione di Baudelaire e Apollonie Sabatier, il polo mistico, è proprio Marie Daubrun il momento idealmente intermedio. E che lampo, quegli occhi, sollevano: in *Chant d'automne*, una poesia piena di sordi tonfi, di «chocs funèbres», a un tratto, in quel «bruit mystérieux», foriero autunnale della morte, penetrando di quei «longs yeux la lumière verdâtre», pare riaprirsi, già sull'orlo della «tombe ... avide», la luce e il calore della stagione passata, di tutto un ideale tempo passato. In quel tempo anche Honfleur si riscattava: «le soleil rayonnant sur la mer», era il mare di Honfleur che rimandava il suo lampo fin nel cuore della bruma parigina e della sua sentinella fedele.

Se più volte nell'ultima parte della sua vita egli ritornò a Honfleur, a cercarvi riposo e una madre che egli considerava di nuovo sua dopo la morte del signor Auspick, tali riposi non erano mai troppo lunghi. A Parigi abitava allora apposta vicino alla Gare de l'Ouest, donde poteva prendere il treno per il Calvados, quasi che in tal modo avesse sempre a portata di mano lo scampo di Honfleur e di un affetto familiare. Ma la via dove abitava, rue d'Amsterdam, era rumorosa: egli non lavorava che pochissimo nella sua camera. Aveva bisogno di sentire il più possibile vicino al cuore il battito disperato del cuore della città e delle sue creature. E ormai, più che il paradiso familiare di Honfleur, lo attraevano sempre più i paradisi artificiali a cui lo conducevano gli eccitanti, l'oppio e lo haschisch. Nelle *Fusées* due regole di «Hygiène. Conduite. Morale» si susseguono immediatamente. La prima:

> A Honfleur! le plus tôt possible, avant de tomber plus bas.
> Que de pressentiments et de signes envoyés déjà par Dieu, qu'il est *grandement temps d'agir*, de considérer la minute présente comme la plus importante des minutes, et de faire ma *perpétuelle volupté* de mon tourment ordinaire, c'est-à dire du Travail!

La seconda:

> A chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, — pour l'oublier: le plaisir et le travail. Le plaisir nous use. Le travail nous fortifie. Choisissons.
> Plus nous nous servons d'un de ces moyens, plus l'autre nous inspire de répugnance (19).

Ma purtroppo l'alternativa in Baudelaire era data dalla necessità. Il Baudelaire lampeggiante dell'ultimo periodo è appunto un poeta che passa dall'uno stato all'altro con fulminettà. Allora Honfleur è un sogno «de profundis». E la madre, a sua volta, ricorderà con tenerezza, dopo la morte del figlio, scrivendo a Asselineau, i momenti in cui Charles era suo, nella «sua capanna»:

> Je pense bien souvent à Mon coeur mis à nu et au moment où je rentrerai en possession de ces pages où je vivais avec lui, en le lisant. Mais nous sommes bien plus ensemble ici, dans cette solitude, qu'à Paris. Comme je l'aime et le regrette ici, tout à mon aise! Je vous montrerai la place où, en étendant les bras devant le ciel et la mer, il m'a dit maintes fois: «Oh! si je n'avais pas le dettes, comme je serais heureux ici! (20).

In realtà il debito di Baudelaire era un debito contratto con l'eterno per la cui ingordigia egli aveva sperperato tutto l'effimero a sua disposizione. E il tempo ultimo della sua vita acquista, se altri mai, un ritmo precipite. Sempre Schaunard nei suoi *Souvenirs* aveva messo in bocca al poeta parole che confermano il disgusto di Baudelaire per la natura dei romantici, il suo desiderio di vivere là dove le creature, orfane, portano al massimo la scintillazione del loro cuore lontano dal paradiso. Ha bisogno delle tenebre perchè sia visibile il loro segreto palpito. Anzi, diremmo, è la lontananza stessa della luce che dà empito alla loro esistenza: esse vivono per colmare una lacuna, per vincere la condanna alle tenebre, che d'altra parte non possono essere vinte finchè non siano state tutte scontate, e non sia stato toccato il fondo negativo dell'universo. Baudelaire senza infingimento alcuno spinge l'uomo a prendere coscienza di un tale stato di cose.

> La campagne m'est odieuse surtout par le beau temps. La persistance du soleil m'accable: je me crois encore dans l'Inde où la continuité monotone de son rayonnement jette dans la torpeur plus de cent millions d'êtres humains... Ah! parlez moi des ciels parisiens toujours changeants, qui rient et qui pleurent selon le vent, et sans que jamais leurs alternances de chaleur et d'humidité puissent profiter à des stupides céréales... Je froisserai peut-être vos convictions de paysagiste, mais je vous dirai aussi que l'eau en liberté m'est insupportable; je la veux prisonnière, au carcan, dans les murs géométriques d'un quai. Ma promenade préférée est la berge du canal de l'Ourcq... quand je me baigne, c'ets dans une baignoire; j'aime mieux une boite à musique qu'un rossignol; et, pour moi, l'état parfait des fruits d'un jardin ne commence qu'au compotier!... Enfin, l'homme soumis à la nature m'a toujours semblé avoir refait un pas vers la sauvagerie originelle! (21).

Ora, da Bruxelles, tre anni prima della morte, scrive a Ancelle:

> L'hiver est venu brusquement. Ici, on ne voit pas le feu, puisque le feu est dans un poêle. Je travaille en bâillant, — quand je travaille. Jugez ce que j'endure, moi qui trouve Le Havre un port noir et américain, moi qui ai commencé à faire connaissance avec l'eau et le ciel à Bordeaux, à Bourbon, à Maurice, à Calcutta; jugez ce que j'endure dans un pays où les arbres sont noirs et *où les fleurs n'ont aucun parfum* (22).

Egli stesso sottolinea questo particolare. Quanto cambiato dal Baudelaire che aveva dichiarato in una lettera a Desnoyers:

> Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur *la Nature*, n'est-ce-pas? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, — le soleil sans doute? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour être *spirituel* je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que *l'âme des Dieux habite dans les plantes*, et quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans *la Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d'impudent et d'affligeant (23).

Ormai i fiori senza profumo e gli alberi neri non lo aiutavano più, per contrappasso, a raggiungere il cielo della poesia. In mezzo a loro farneticava. Ormai era lui una di quelle anime in pena in cui la volontà finiva di dare i suoi sussulti mentre andava alla deriva, preda di un amaro umorismo.

●

Ma ci piace terminare questa corsa tra le lettere di Baudelaire alla madre con una straordinaria notizia: proprio in Italia, e in Toscana, vicino a Firenze, cioè a Signa, or sono pochi giorni sono venuti in luce importanti inediti Baudelairiani: appunto tre lettere alla madre e una alla cognata Félicite. Si è scoperto che i ritratti, i mobili, i libri, le lettere di Baudelaire, tramandatisi per eredità, erano venuti a nascondersi in una villa toscana dove abita la famiglia Ducessois. Purtroppo un bombardamento ha distrutto, durante la guerra, il granaio dove erano state raccolte le cose di Baudelaire. Ma già quello che è venuto in luce è commovente: nella lettera a Félicite il poeta giovanissimo dichiara di volere «marcher sur les traces d'un Petrarque ou d'un Parny», che è per noi una straordinaria conferma. E alla madre egli scrive il 20 gennaio del '58, cioè nel periodo di freddezza seguito all'uscita scandalosa delle *Fleurs*:

> J'ai très peu de minutes pour vous écrire: je ne vous parlerai aujourd'hui que de deux choses.
> L'une est relative à un reproche bien singulier que m'adresse votre dernière lettre: *ma froideur*.
> Hélas! vous ne faites donc pas la part de cette habitude effroyable de la solitude, de la misère, de la nécessité de m'imposer sans cesse le refoulement de toute expansion? Les malheureux ont-ils le loisir des expansions, et le malheur permanent, irritant, refoulant, n'est-il pas chez moi une habitude?
> Et puis comment me connaissez-vous si peu que vous ne sachiez pas que j'éprouve naturellement le besoin de cacher presque tout ce que je pense? Appelez cela *Dandysme, amour absurde de la Dignité*, comme vous voudrez, je vous jure que je vous dis actuellement la vérité, votre reproche est injuste.

E sono parole che in pieno ci riportano nel mezzo di questa terribile commedia umana. La madre era colei che la metteva continuamente in pericolo, tentando di strappare la maschera del *dandy* dal volto tragico del figlio.

FINE

Piero Bigongiari

(13) *Ibidem*, p. 98-9.
(14) *Correspondance générale*, II, a cura di J. Crépet, Paris, Conard, 1947, p. 89.
(15) *Ibidem*, p. 95.
(16) *Ibidem*, p. 120-1.
(17) *Journaux intimes*, p. 47.
(18) *Ibidem*, p. 80.
(19) *Ibidem*, pp. 39-40.
(20) Eugène Crépet, *Baudelaire*, ed. riveduta da J. Crépet, Paris, Messein, s. a., p. 154.
(21) Schaunard, Souvenirs, Paris, Charpentier, 1887.
(22) *Correspondance générale*, IV, a cura di J. Crépet, Paris, Conard, 1948, pp. 311-2.
(23) *Correspondance générale*, I, pp. 321-3.

● Il Teatro di Molière è ripubblicato in due volumi, a cura di Emilio Barbetti, con una introduzione di Ferdinando Neri, nella versione di Alfredo Bartoli, per le commedie in Versi, e di Corrado Tumiati, per quelle in prosa.

● Il Teatro di Tolstoi è riproposto in un volume, per cura di Oreste Campa, con note di M. B. Gallinaro.

FILOSA E LA FAVOLA

La storia della poesia ha sempre respinto o lasciato al limitare la favola, che si serve di versi e strofe unicamente, o quasi, per propinarvi ammaestramenti e norme morali, con quel tono fra bonario e ammonitore, con quell'aria fra confidente e accigliata e con quel sorriso fra arguto e ironico, che sono nell'insieme la maschera più o meno piacevole sovrapposta alla grinta del pedagogo. Tuttavia, anche misconosciuta, la favola ha continuato per secoli, e continua a razzolare fra le briciole di Esopo, a rimpinzarsi di detriti precettistici, e, scacciata dalla porta, in quella storia è entrata per la finestra, trascinandosi dietro una caterva di cultori e raffazzonatori.

La mostra è la Collezione dei «Generi letterari» (Editore Francesco Vallardi - Milano), che ha prestato solide spalle alla scalata di Carlo Filosa (La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medio Evo ai nostri giorni). Il quale, nella sua ampia trattazione, ha saputo frugare un po' dappertutto, e passando dalle ombre del Medioevo ai fulgori spesso effimeri del Seicento e Ottocento, è arrivato fino ai nostri giorni, facendo il punto con Trilussa e... Bacchelli, non il Bacchelli del Mulino del Po, ma quello di «Lo sa il tonno», specie di romanzo favolistico di avventure ittiologiche, che sono poi le nostre.

Da questa trattazione ampia ed erudita, fin troppo diffusa e particolareggiata, si desume chiaramente che la maggior copia di favole ed apologhi — specie di fungaia parassitaria ai piedi dell'annoso tronco esopiano — corrisponde con i periodi di decadenza, tra la senilità e la nuova infanzia dell'arte, quando alla facoltà creativa spontanea in letargo subentra quella riflessa della critica e della speculazione filosofica; o quando agli albori della rinascita l'arte per ritrovarsi e rifarsi le ossa ha bisogno di un contenuto sia pure grezzo e di accatto e delle dande dell'aio. E, lasciando da parte il maestro frigio, di cui poco o nulla si sa, e il suo continuatore Fedro, anche lui poco noto biograficamente, ma che visse in un'epoca di gonfie declamazioni e di retorica il cui culmine fastoso fu Seneca, notiamo che il Medioevo eminentemente scolastico e religioso fu ricchissimo di favole in latino, che furono non solo strumento d'insegnamento dalla cattedra e di edificazione cristiana dal pulpito, ma anche di propedeutica diplomatica, se esempi di questo genere «lettere di cinghiali e cervi al leone, e di galline, oche e capponi alla volpe» avevano «il fine precipuo di preparare i notai e i cancellieri delle curie vescovili e signorili». E col volgare nascente la fortuna della favola continuò e si accrebbe con i ritrovamenti dell'Esopo greco — conosciuto prima attraverso le rielaborazioni di Fedro e di Aviano — e tentò anche qualche poeta come il Davanzati, l'Angiolieri e, se non si tratta di errate attribuzioni, perfino Dante e Petrarca.

Durante l'Umanesimo la favola trovò in L. B. Alberti, più che un rifacitore, un innovatore, che vi lasciò orma della sua genialità nell'invenzione e nella espressione, personalissime, e secondo il Filosa trasse da Marziale la brevità sentenziosa, lapidaria e talvolta scherzosa. Eccone un piccolo saggio: «Capra, tonstrinam tabernam ingressa, Gallo, ut barbam tondi sineret, suadebat; — In tua hoc — inquit Gallus — tondenda barba (quod sine periculo fiet) exerceto».

Col fiorire della narrativa e dell'epica nel Rinascimento, la favola, imitando la rana emula del bove, aspira anche essa a dilatarsi in ampio disegno decameronale (*La prima veste dei discorsi degli animali* del Firenzuola tratta dal *Pandalantra indiano*) o in poema, sia pure in tono parodico e faceto, sul modello della Batracomiomachia, come appare nella Moscheide maccheronica del Folengo; rimane apologo scarno e meditato con Leonardo da Vinci, il quale, con atteggiamenti inconsueti, ricordanti alla lontana quelli dell'Alberti, e con tendenze naturalistiche, vi infonde un'energia che la galvanizza in contrazioni nervose, che sono, diremmo, i tratti preagonici. Difatti, la favola, da un lato insufflata di un affannoso fiato epico, dall'altro lato ridotta al puro midollo, comincia a declinare e viene poi completamente eclissata dai bagliori artificiali del marinismo e dall'estetica della meraviglia prorompente in immagini vescicose e rutilanti. Però, se la favola muore, rimangono le bestie, che, non più imbracate nella consueta casistica etica, cominciano a tirare calci alle cancellate metriche, esortando il Croce, autore del Bertoldo, a lasciare da parte la poesia, e poi libere si danno allo sbaraglio facendone di tutti i colori: gli asini, per esempio, si ordinano in repubblica e mandano legati a Giove («Brancaleone» di A. G. Besozzi); il cane si alza sulle zampe di dietro e va in giro con la lanterna di Diogene («Il cane di Diogene» di F. F. Frugoni); le mosche si schierano in esercito ed assalgono Domiziano («Domiziano moschicida» di G. B. Lalli) etc.

Rinacque la favola da noi nel Settecento e pur orientata verso il La Fontaine, che nella Francia del '600 — ove il preziosismo, caduto sotto gli strali di Molière, non aveva inaridito il culto dei classici — era stato l'Esopo redivivo e rinsanguato, non seppe sottrarsi alle cure materne dell'Arcadia, che la abbigliò in succinta veste anacreontica, e ne fece un po' l'ancella del melodramma, del quale, talvolta, in forma di cantata scenica, imitò l'incesso tragico, quale si mostrava pieno di molli blandizie nel Metastasio (Jerocades — «L'Esopo alla moda»). Fu allora che elevandosi sul discorso raziocinante, con ali talvolta pindariche, la favola arieggiò il canto, ora gentile, garbato e mondano con qualche Fillide, come in Pignotti; ora giocoso come nel Passeroni; ora di una ingenuità e lepidezza leziose come in Bertola, o di una grazia stucchevole come nel Clasio. Ma è sempre un canto legato alla sua origine didattica, alla morale in sordina che le fa da controcanto, quindi disciplinato e battuto dalla bacchetta del maestro; e diviene poesia, con intonazione bucolica ed amorosa, soltanto nel Meli, che volatilizza nell'afflato di un acceso sentimento il substrato moralistico esortativo, ed attinge altezze insolite, tanto più notevoli quanto maggiore fu la depressione subita nell'Ottocento dal genere favolistico, fiaccamente continuato da poeti minori, come Felice Romani, Terenzio Mamiani, e raccomandato per il prestigio a poeti che ad esso dedicarono un'attività marginale (il Leopardi dei Paralipomeni, il Guerrazzi della Serpicina e dell'Asino) ma con intenti diversi. E in vero l'Ottocento, proteso nel suo romanticismo verso più alti ideali, non poteva nei suoi slanci tollerare imbrigliature gnomiche, minutaglie da ginnasio; e relegò la favola nel cantuccio dei fanciulli, in attesa che, in una nuova fase di stanchezza e di declino della poesia, risorgesse con Trilussa più che mai vitale nei suoi motteggi e nei suoi sarcasmi, e con bestie cittadine e borghesi che sono gli uomini stessi.

Questo il vasto quadro che il Filosa ci presenta, tumultuoso di mezze figure e di volti in penombra che si spingono avanti, ma ordinato tuttavia in questo affollamento, secondo una severa gerarchia, scaturita da un'acuta valutazione o rivalutazione critica, cui presiedono sempre intelligenza e sensibilità non fossilizzate da un eccesso di erudizione. E non è vana o superflua questa opera diligentissima, che accoglie circa dieci secoli di favolistica latina italiana e dialettale, e dedica ad ogni scrittore un attento esame, che per i maggiori assurge ad altezza di saggio vero e proprio, e s'indugia in ricerche e confutazioni che lo stile sempre castigato ed eloquente redime di ogni sentore libresco o di archivio. Nuoce un po' forse la ricchezza di notizie, spesso ripetute, l'insistenza su taluni nomi, e la tendenza all'analisi minuziosa più che alla sintesi, alla sovrabbondanza dei particolari più che alla linearità; ma anche così questo libro, in cui secondo il Natali, filologia e buon gusto si contemperano, offre una lettura non noiosa, e costituisce un indispensabile strumento di consultazione e di studio.

Ed è infine un generoso tentativo di nobilitare la favola, di darle un blasone gentilizio con ali di aquila ed artigli di leone, che valga a facilitarle l'ingresso nella storia della poesia. Ma purtroppo su di essa — risultato di un compromesso iniziale fra lirica e sermone — graverà sempre il pregiudizio estetico dell'arte pura, e il favolista dovrà ancora dire con Fedro: «Fastidiose tamen in coetum recipior».

Nicola Vernieri

PER UN SECONDO TEMPO DI CONRAD

2

Questa prima parte del romanzo che Conrad riconosce di avere concepito in modo distinto fino dall'inizio, è tra il meglio che possiamo avere di lui. Pervaso fin dai primi movimenti dalla «rassegnazione» che per Conrad è il lievito vero dell'anima russa, il racconto si alterna fra scene di una potenza drammatica contenuta — il dialogo fra Razumov e Haldin, e l'ultimo dialogo fra Razumov e Mikulin — e scene di una drammaticità oscura, toccata dal destino, come nella ricerca ossessiva di Ziemianitch, l'uomo che dovrebbe far fuggire Haldin, e nella violenta scena in cui Razumov lo percuote, trovandolo completamente ubriaco. Estremi dove l'oscurità affondante nei più distanti recessi delle coscienze ricordano Dostoevskij, ma attraverso un diverso controllo stilistico — la lezione di Flaubert sempre attenta all'espressione —, offerto dalla voce viva del narratore: non più Marlow, ma un vecchio professore inglese, il testimone confidentale delle azioni di Razumov, dietro cui possiamo anche riconoscere lo stesso romanziere.

Nella seconda e nella terza parte del libro, sul pretesto dell'attività spionistica che Razumov ormai perduto vien compiendo nell'ambiente dei fuorusciti di Ginevra, per la polizia imperiale, Conrad tenta appunto il collettivo ritratto dell'ambiente. Adoperando modi che meglio si adattano al saggio, e svolgendo lunghe e talvolta faticose conversazioni, dove lo scrupolo d'imparzialità si perde nella pesante ironia, ci presenta Madame de S., la teatrale abitatrice del Château Borel, centro dei rivoluzionari, Peter Ivanovich il suo soddisfatto e loquace ammiratore; Sophia Antonovna; e l'intera colonia dei fuorusciti, fino al grosso e truce Nikita detto Necator. Sono figure fissate in complesso troppo rigidamente in posa, le cui conversazioni faticate, e faticose, sono un vero «tour de force» del romanziere, per contemplare da tutti i suoi lati un problema che sfugge alla idea madre del libro, e al dramma profondo e solitario di Razumov.

Vedete invece con quale accento di autenticità e di fatale necessità Razumov s'incontra a Ginevra con Natalia Haldin, la sorella del giovane da lui tradito a Pietroborgo; e quanto l'incontro equivocato da una allusione di Haldin stesso in una lettera alla sorella, gli apra la fiducia della ragazza, e chiuda il cerchio della falsità e della abiezione in cui la fatale debolezza di un istante va trascinando il giovane. Natalia Haldin, per contrasto «aveva di fronte a sè delle crudeli realtà, non delle crudeli immaginazioni che avesse costruite lei stessa». E' una delle figure di donna più belle che Conrad ci abbia dato: di una bellezza più profondamente illuminata e intelligente di quella della fedele Lena di *Victory*, o della istintiva e selvaggia Aissa dell'*Outcast*, Natalia Haldin che «costringe alla meraviglia e all'ammirazione», di fronte a cui la persona «non ordinaria» di Razumov, il silenzio d'ombra della sua menzogna, e del rimorso che andrà portando il romanzo al suo epilogo, si colora di una lucidità, di una varietà rivelatrice di toni, cui collabora il coro diretto e indiretto del narratore, la voce dello spettatore occidentale, che vede «l'ombra della vita russa» infittirsi attorno a Natalia, e, s'intende, a Razumov.

L'ultima parte del libro, cento pagine tutte filate su cinque capitoli, pare avere inizio alle ultime battute della prima parte, al dialogo tra Razumov e il consigliere Mikulin. Quella domanda: «Dove», con la quale il consigliere risponde al proposito di Razumov «di andarsene», plana come un'oscura minaccia sul destino a venire del giovane, affondato fra troppo oscure forze. Lo circonda una sorta di giungla umana, «dove le forme dell'onore e della vergogna appaiono tanto lontane dalle idee del mondo occidentale», dove gli istinti più nascosti, e i pensieri a metà consapevoli si esaltano, e tuttavia si accompagnano ai più cupi stati d'animo di disperazione. Sotto quest'angolo, l'ultima parte del romanzo si ricollega vivamente alla prima; si accresce appunto l'equidistanza della visione. La parte aperta di verità ultima che traspare dall'intelligenza del romanziere per la società zarista nella prima parte — il principe K., e il consigliere Mikulin — si traduce in quest'ultima parte in intelligenza aperta dell'ambiente ginevrino dei fuorusciti. Attorno al dramma tutto interno di Razumov («la vita è un sogno e una paura»), tanto più definito quanto più il giovane acquista la fiducia dei rivoluzionari, le figure s'incarnano, scompaiono dalla scena le marionette di Château Borel, e prendono peso determinante Natalia Haldin e sua madre, Sophia Antonovna l'illuminata rivoluzionaria, Julius Laspara, e infine Nikita detto Necator, la mano oscura del destino che infierirà finalmente su Razumov, oscuro e violento strumento vendicatore, di un errore altrettanto oscuro.

•

Gli ultimi capitoli del libro, con le due confessioni di Razumov, a Natalia Haldin, e ai rivoluzionari riuniti da Laspara, quando ogni possibile sospetto sulla parte avuta nella morte di Haldin è sicuramente svanito, ripagano di quanti indugi ed eccessi hanno potuto appesantire le parti centrali del libro. Le idee ed i pensieri si integrano nel flusso aperto della vita drammatizzata; la figura di Razumov ancora ambivalente, scopre le più profonde ragioni di una vita che si perde, e allo istante dell'errore più fondo dà segni di un'oscura grandezza. Dice di lui Sophia Antonovna, a suo modo concludendo: «Ci sono dei momenti cattivi in ogni vita. Una suggestione falsa entra nel cervello di una persona e allora nasce la paura — la paura di sè stesso, la paura per sè stesso. Oppure un falso coraggio — chissà? Bene, chiamatelo come volete, ma ditemi quanti di loro si sarebbero abbandonati alla propria rovina, deliberatamente (come dice lui stesso in quel libro), piuttosto che continuare a vivere, segretamente inviliti ai suoi occhi? Quanti?... E vi prego osservare questo — quando lui lo fece, era del tutto al sicuro. Fu proprio quando si credette sicuro, e ancor più — infinitamente più — quando per la prima volta gli balenò alla mente la possibilità di essere amato da quella ragazza ammirevole — fu allora che scoprì come le sue ingiurie più amare, le peggiori malvagità, l'opera diabolica del suo odio e del suo orgoglio, non potessero mai compensare l'ignominia dell'esistenza che gli si apriva davanti. C'è del carattere in una scoperta simile!».

FINE

Marco Forti

ROUSSELOT E LE MANI NEL VESPAIO

Continuazione della pag. 5

cui spesso è difficile procurarsi i testi: un Antonin Artaud, p. e., il surrealista morto in manicomio come il nostro Dino Campana, un Henry Michaux, un Francis Ponge, un René-Guy Cadou, ecc. Ma dove lo spirito critico del Rousselot mostra sopratutto il suo acume è nel raggruppamento dei singoli poeti: v'è un capitolo su «L'impossibile purezza» (in senso mallarméano), e qui Fernand Marc, Roland de Renéville, Alain Bosquet, Yvan Goll; uno, sull'eterna rivolta, e qui quel Jacques Prévert verso cui il Rousselot non è tenero, e non gli diamo torto, giacchè è irritante la sfacciata voga di questo Geraldy dell'ex-surrealismo, anarchico, mangiapreti, dagli orribili versi facitoni e scalcagnati che i microfoni di Stato — *naturalmente* — si contendono. In altro capitolo, «All'altezza d'uomo», egli tratta di quei poeti che hanno riconquistato il senso dell'umano, Lucien Becker, Louis Guillaume, Michel Manoll, Pierre Seghers stesso che fu, prima che editore, poeta; e qui avrebbe il suo posto di Rousselot medesimo, se elementare pudore non gli vietasse di parlar di sè. Poeti stranieri di espressione francese, come il belga Vandercammen o lo svizzero Trolliet, sono liberamente accolti e incasellati nella loro giusta nicchia.

Perchè strilleranno, i poeti, come polli spennati vivi? Eh, perchè: gl'inclusi conteranno le righe rispettive, consacrate dall'autore; e gli esclusi... si capisce. Il Rousselot è, evidentemente, per la sua *forma mentis*, portato verso la poesia d'avanguardia; e benchè abbia dato, imparzialmente, un capitolo anche a quella ch'egli chiama «Poesia di transizione», e cioè ai Philippe Chabaneix, Noel Ruet, Philippe Dumaine, non ha fatto abbastanza posto, forse, a quel settore della giovane poesia orientata in un senso classico, quella per intenderci che venera ancora Moréas, Maurras, Mazade, e che in Vincent Muselli, settantenne ma ancor vivente, riconosce un maestro. Ma il Rousselot parla di poeti d'un *esprit nouveau*, e i classici, evidentemente non c'entrano.

Ad ogni modo, la mano nel vespaio egli l'ha affondata per benino, e a ciascuno dice quel che gli compete, senza peli sulla lingua. Ha cominciato a strillare perfino il suo editore! Figuriamoci i poeti. Là dove, molto ragionevolmente del resto, il Rousselot dice che, quando i poeti del surrealismo comunista, Aragon e Eluard, scrissero certa poesia *engagée* (ma sì! anche la famosa *Liberté* di Eluard, che fa andare in sollucchero tutti i francesi!), «il buon vecchio didattismo della poesia francese, che si credeva condannato, rientra sui tacchi nei laboratori e nei templi della poesia», l'editore Pierre Seghers — che fu «resistente» — non può contenersi dallo scattare e, con procedimento al tutto nuovo (il vedete, Mondadori, o Bompiani, o Vallecchi, intervenire a polemizzare coi loro autori?), mette in calce questa divertente nota: «Ma no, mio caro Rousselot, era l'*uomo*, che faceva la sua rentrée, mentre i falsi monetari, gli esteti, i puri dei puri crepavan di fifa (sic)». E invece ha ragione lui, il Rousselot. Io, per mio conto, e molto prima di questo panorama, avevo scritto e detto in conferenze, di quella poesia «resistente», qualcosa di identico: «E' del Béranger in salsa moscovita: cioè: non-poesia». Tutto sta qui: poesia o non poesia. Che c'entra *l'uomo*? L'uomo può dir bellissime parole, ma che abbiano a che far con la poesia come il fondo delle mie tasche con le casseforti della Banca d'Italia! Ed ecco dove Jean Rousselot e tutti quelli che, della comunisteggiante poesia «resistente» la pensano come lui, hanno ragione, e il suo editore ha torto marcio. Anche se ha avuto il merito, questo sì, di pubblicargli lo scalpitante e, certo, editorialmente arcifortunato Panorama di cui ho discorso.

Lionello Fiumi

● Un chiaro esempio di fattiva collaborazione in favore dell'arte teatrale ci viene offerto dall'attuale gestione del Teatro Comunale dei Rinnovati, in Siena. Lo storico teatro, tornato a vita dopo alcuni decenni d'inattività, è ora gestito direttamente dall'Amministrazione Comunale, tramite una Direzione alla quale è stato affidato il compito di sottrarre il teatro a qualsiasi forma speculativa, riservandolo esclusivamente a spettacoli d'interesse artistico o culturale. E' stato inoltre stabilito che «nessuna quota di fitto o noleggio sia richiesta alle Compagnie per la cessione del Teatro, addossandosi l'Amministrazione, in sovrappiù, le spese relative all'agibilità del locale (luce, riscaldamento, personale)». Compagnie e Piccoli Teatri di riconosciuto valore artistico troveranno dunque nel Teatro dei Rinnovati, d'ora innanzi, la più disinteressata ospitalità. E si spera che il nobile esempio di Siena sia largamente seguito.

LETTERATURA AMERICANA DEL 1952

Continuazione dalla pag. 1.

Vittorini (*Garofano rosso*), uno dei buoni di Brancati, e un classico di Buzzati son pure apparsi.

Nella seconda o terza generazione di italo-americani continua il ricordo delle gioventù misere, e colorite dai residui folkloristici della madre patria in forma di racconto. C'è una Savarese, con un'autobiografia un po' pesante, la figlia d'un padron di ristorante, Maria Sermolino (*Papa's Table d'Hote*) che ricorda gli avventori celebri, John Fante, che mi par decaduto con le sue storie di famiglia (*Full of life*), ma notevole come fenomeno è *Immigrant's Return* di un Pellegrini figlio di Toscani emigrati nel Nord West e diventato professore d'università che ritornato in Toscana dopo la seconda guerra non ci trova le comodità e la democrazia che si aspettava e rientra deluso in patria (America) che francamente dichiara di preferire.

Fra questo «raccolto» di scarsa importanza artistica, emerge, come una spiga gonfia in mezzo ad un campo di seccumi, un bel libro di Hemingway. Dal punto di vista artistico è forse il suo capolavoro. Scritto con parsimonia e con accurata posizione di parole, somiglia a certi capolavori della letteratura francese classica. Il libro è conosciuto ormai in Italia: *Il vecchio e il mare*. Questo libricino di poche pagine, dove vien narrata la lotta d'un pescatore solitario contro un pesce spada e dei pescicani che gli divoran la preda, è un simbolo di quel sentimento che si trova sempre in fondo all'arte dell'Hemingway: la desolazione dell'individuo, la sua certa sconfitta davanti alle forze della natura e della storia, e l'unica sua redenzione nell'accettare l'impari lotta per sè stessa.

Inoltre è importante perchè dimostra che si può scriver un bel libro moderno, senza enigmi nè allusioni nè mascherature, usando le parole più semplici e più brevi del dizionario, accomodandole in un'armonia che riecheggia quella del mare lungo una spiaggia tranquilla. E' un libretto che si leggerà nelle scuole. Non c'è intreccio e non c'è amore. E' una lezione d'arte.

Fra i «gialli» c'è un nuovo venuto, che vive appartato dal mondo letterario: Michael Spillane. Sa il fatto suo. Vende milioni di copie dei suoi romanzi. S'infischia dei critici che dicon che non vale nulla. Ogni dieci pagine c'è un morto, ma non di quelli alla Carolina Invernizio. Le morti son sempre sanguinose, con lotte selvagge descritte come farebbe un macellaio. E gli amori son violenti. Spillane conosce il suo pubblico.

Ci sono molte biografie, autobiografie di uomini e di donne d'ogni situazione sociale e d'ogni momento della storia. Quattro volumi con note di eruditi locali son occupati dal Diario di un signore di New York (George Templeton Strong) fra il 1835 e il 1875, che non era un grande spirito e nemmeno un pettegolo e neanche un grande scrittore. Gli Americani si ripiegano sulla loro storia. E' indubbio che l'interesse per qualunque piccola cosa del loro passato è aumentato. Come sorgon Musei in ogni città, spesso colmi di minutaglie prive di stile, così si dedicano libri a personalità secondarie ed a momenti senza importanza della storia americana. Non parlo poi quando si tratti di personalità veramente eccezionali, come Lincoln, e che hanno avuto un'importanza decisiva nel corso degli eventi. Su di lui anche questo anno son esciti parecchi libri che studian questo o quell'aspetto o momento della sua vita; ma particolarmente elogiata è una biografia di Benjamin Thomas in un solo volume (il che sembra un portento di brevità).

Giuseppe Prezzolini

VETRINETTA

ALFIO BERRETTA: *Con Amedeo di Savoia in Africa Orientale Italiana in pace e in guerra*. Ceschina, Milano.

L'Africa Orientale Italiana ha avuto una breve storia. Nata dall'unione dell'Eritrea e Somalia con l'Etiopia, dopo la campagna contro l'Abissinia del 1935-36, essa vedeva la sua fine con la campagna del 1940-41.

Alfio Berretta ufficiale e giornalista ebbe modo di visitare la colonia italiana, quando ne era Viceré il principe Amedeo d'Aosta. Da quella visita egli trasse l'occasione per far conoscere il lavoro di civiltà compiuto dagli italiani in Etiopia. Nacque così un volume «Cento ore di volo col Viceré» nel quale il Berretta, che aveva apprezzato le doti d'ingegno e di cuore del Principe, ne mostra la efficace opera di governatore e di soldato. Ma il volume pronto sin dal 1939 non poté — non per sua colpa scrive il Berretta — essere pubblicato. Nel pubblicarlo, col nuovo titolo, a distanza di quindici anni, l'Autore ha creduto di doverci aggiungere la corrispondenza di guerra da lui mandate al «Corriere della Sera», come «inviato speciale» sul fronte dell'A.O.I., durante la campagna del 1940-41.

Il libro scritto con fede e sincerità è esaltazione della saggezza e dell'eroismo della nostra gente in terra d'Africa e costituisce un documento prezioso per chi desidera conoscere il succedersi degli eventi e le ragioni della sfortunata sorte dell'Africa Orientale Italiana.

u. p.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Direttore responsabile PIETRO RAIMIERI

Registrazione n. 890 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 2 - ROMA, 11 GENNAIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

PIETRO PANCRAZI

Nel crudelissimo anno 1952 anche Pietro Pancrazi ci ha lasciati. Un mese fa mi aveva scritto da Camucia: « Presto andrò a Firenze, portando con me anche alcuni libri che nell'estate mi si sono accumulati sul tavolino. Sto bene, ma con poca anzi punta voglia di scrivere ». — « Sto bene... ». Ma sapevo, tutti sapevano, che era ormai condannato. Una settimana prima che ci lasciasse per sempre, incontrato Baldini gli dissi: « Pancrazi mi scrisse che 'sta bene' ». Baldini scosse la testa: più informato di me, sapeva che Pancrazi era ormai agli ultimi episodi del suo terribile combattimento.

Giovanissimo (era nato a Cortona il 19 febbraio 1893), incominciò a scrivere su quotidiani articoli che dettero subito la misura delle sue rare qualità di scrittore e di critico. Collaborò anche alla *Voce*. (Parla « con nell'orecchio suoni e movenze imparati dai più freschi scrittori della *Voce* ». De Robertis). Ecco un ritrattino di Pancrazi di quegli anni vociani: « Ha il passo calmo e leggero del religioso, la fronte sporgente dell'uomo tenace, i capelli corti biondi, gli occhi vispi... ». L'ho visto l'anno scorso, all'Eliseo, in occasione delle onoranze a Pea: quasi identico a quel ritratto così lontano.

Visse in contatto anche con gli uomini di *Lacerba*. Ma non si arrestò mai in certe disperate geroglificherie lacerbiane. Poi, con Ugo Ojetti, fu nella signorile avventura di *Pegaso*.

Non amava la fretta: il giudizio approssimativo. Non si può, nella critica, improvvisare: nessun dèmone può aiutare all'improvvisazione un critico, dico un vero onesto critico. Lunghi studi, lunga preparazione, pacate letture e riletture occorrono. E' il suo insegnamento. (E noi giovani dobbiamo farne tesoro). In questo insegnamento si sente il devoto di Sainte-Beuve e del De Sanctis (anche di Croce).

Certi modi della sua critica la dissero « cautela » (e qualcuno mise nella frettolosa definizione un po' d'aspretto...): era signorilità: era la signorile grazia di un critico d'intelligenza finissima che aveva tutte le carte in regola. (Forse gli nocque un eccessivo pudore). Non fu un critico « vocato ai segreti, spesso equivoci, delle essenze e specie verbali » (E. Cecchi). Mai amò certe complicazioni erratiche: gli sfoghi di certi critici avventurosi e confusionari: lui, così toscanamente legato al reale. Certi stranieri (che hanno fatto chinare troppe groppe italiane) mai lo illusero: non sciupò inchiostro con essi. Umanamente si accostò agli scrittori: non amò gli « spazi immensi », i colori insolenti, l'assolutezza dei pseudo problemi, dei pseudo-concetti. Leggibile — sempre — la sua pagina. Giornalista di squisito gusto, onorò la « terza pagina », questa quotidiana cattedra che meriterebbe, da critici e lettori, una maggiore attenzione e considerazione. Il *Corriere della Sera* senza di lui sembra, nella sua « terza pagina », mutilata di qualcosa.

Critico, e scrittore in proprio, equilibrato nitido sicuro. Uno dei nostri maggiori prosatori. Un giorno sarà ricordato come un « classico ».

Nella queta Camucia stilò prose che sono degne di rimanere esemplari nella storia delle nostre lettere contemporanee. Pagine pulite, con una quiete che direi quasi goldoniana: colme di grazia: sarebbero piaciute a Renato Serra (e qualcosa di serriano c'era in lui: meno luce, più armata informazione e chiarezza). Una parola, la sua, più volta all'azione che alla descrizione: vicino a Tacito, lontanissima dalla superba fiorezione ciceroniana. Assolutamente bandita la retorica (anche la « descrizione » può essere un inutile grido: un ozio che compromette ogni risultato). Se Falqui aggiornerà i suoi utili *Capitoli* deve assolutamente far posto a Pancrazi.

Fu a completo suo agio nell'aria della Toscana minore: un arco che va, lieve ed arguto, da Capponi a Ferdinando Martini. (Un limite? Era la sua naturale geografia).

Si dedicò — spazio di molti anni — ad Esopo, « l'inimitabile Esopo », con sapida grazia. Opera classica: durerà. Si avvicinò al favolista greco come un gentiluomo toscano che guarda con occhi calmi, con letture assaporate, i suoi classici: il suo conforto, il suo nutrimento migliore. Osservò quella filosofia favolosa come un sereno moralista. — « Il segreto artistico della favola sta tutto nell'orecchio dello scrittore: la favola vuol cadere nelle sue parole con una cadenza e un ritmo sicuro »: che è anche il segreto del perfetto tradurre: questione più di « musica » che di « filologia ». Arguzia colorita (armata) di molte finezze: « Per qualche aquila o leone di meno che vedo in giro, quanti più lupi e più volpi e più asini e più scimmie e più scarabei e più formiche e più zanzare sono ora in grado di riconoscere nel parco di Esopo ».

Con Schiaffini e Mattioli preparò lo splendido disegno della collezione de *La letteratura italiana*.

Predilesse il Machiavelli, il Magnifico, il Vasari, il Burchiello, il Doni, il Della Casa, il Cornaro, il Carletti, il Redi, l'amorosa avventura di Veronica Franco morbida cortigiana. Notevole il suo saggio sul Guicciardini: « è uno dei saggi nei quali il Pancrazi dette la più alta misura di sè » (E. Cecchi).

•

Fu un vero critico. Cioè uno che sa « leggere » (e « far leggere »): uno che, soprattutto, sa « capire ». *Capire*: fu sempre la sua nobile preoccupazione. Ammonimento a certi critici d'oggi, usi ad un inchiostro irto di troppe cifre. Apriamo *Moglie e buoi de' paesi tuoi*: cerchiamo la sua freschissima « Visita al Tevere »: sul torpedone un grosso sensale che gli stava gomito a gomito gli dice, in sua toscana favella: « Va a statare? » — « No; torno domani; vado soltanto alle vene del Tevere ». — La faccia di lui s'è tinta allora di un sorriso e di una pietà appena canzonatoria: « Vedrà poco ». Gli ho risposto con umiltà: « Cercherò di capire. E' il mio mestiere ». Proprio così dovrebbe essere l'officio del critico: capire con umiltà. (*Capire* per *far capire*).

Benedetto Croce molto lo stimò.

Consulteremo sempre i sei volumi (il sesto è in corso di stampa) laterziani delle sue letture (*Scrittori d'oggi*): pagine sempre valide. In tanto disordine, e nervose scalfitture critiche (ci mancava anche il sartrismo e l'esistenzialismo...), la sua signorile pacatezza e felicità di giudizio ci aiuteranno sempre a leggere gli autori (non dico tutti) d'oggi.

Carlo Martini

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

CARICATURE A SALVE

In una raccolta di saggi, prestanti di acume non sprecato a far puntura più sottile della pulce, ma a perforare gli strati della letterata superbia, Leone Piccioni, scrive: « Di qui la carica esplosiva che potevano avere per noi certi romanzi americani, ad esempio, che erano caricati a salve... ».

Salve è una bella parola, tanto bella che nel nostro tempo ringhioso è caduta dall'uso. I latini, come nota il Tommaseo, dicevano Salve, *financo al morto; e noi non abbiamo fiato e cuore per dirlo ai vivi. Saluto della sera,* Salve, *aveva il suo corrispettivo in* Ave, *saluto del mattino. E c'era anche il* Vale. *Sii felice, stalli salvo, abbi sanità, tre modi cordiali prima, poetici fino a un secolo fa, ed ora faceti: due,* Salve *e* Ave, *ricorrono ancora nelle dolci preghiere a Maria.*

Ma il Salve *nel linguaggio odierno è andato a rifugiarsi nella artiglieria, e la sua festosità l'annunzia con carica, a vuoto.*

Ora tornando a quei romanzi americani, chiedo al Piccioni perchè non si prova a dirci quali romanzi esplosivi italiani sono caricati a salve? Chi sono i fratelli di Caldwell e chi sono gli affini di Faulkner? Quanto ha scritto sul Verga mi fa sperare di leggere giudizi suoi che non siano, come quelli canonici del canonicismo critico di oggi, singulti, nausee e singhiozzi di simulate gravidanze.

TAVOLETTA DI 5 MILA ANNI FA

Nel primo tempo di Erech — scrive il Gordon Childe — che segna la trasformazione del villaggio in città, venne rinvenuta una prima tavoletta di conti. I simboli che vi compaiono, se non costituiscono un sistema di scrittura, sono almeno un sistema di annotazione numerale. I caratteri sono in prevalenza figure simboliche: un vaso, una testa di toro, due triangoli, e così via. Badiamo però: il vaso non sta ad indicare se stesso, ma dice che contiene una determinata quantità di merce. E qui comincia a nascere in me la nostalgia per quelle tavolette. Il vaso è pieno, altrimenti nessuno si curerebbe di darne raffigurazione. Ed invece tutto è cavo e vuoto nel nostro mondo.

Altro che meravigliarsi, come fa il Gordon Childe, del fatto che nelle tavolette non ci siano segni che distinguano i diversi tipi di pecore. Non gli basta forse che segni convenzionali designino il muflone, l'urial, l'ariete il castrato, la capra?

Tavolette preziose, come sareste utili nelle macellerie, dove non esiste alcun segno di distinzione tra il gallo e il capretto, il cane e l'agnello, il puledro e il vitello!

E certi mufloni che ci vogliono spacciare nel zoologico giardino della politica, per cavalli di puro sangue, se non addirittura per aquile? Sì, per aquile, non rispettando nemmeno la distinzione che natura stabilì tra bipedi e quadrupedi. E certi arieti che ruminano veccia e trifoglio, te li vogliono mostrare nei filosofici prati in cerca di cicuta per testimoniare, al momento opportuno, con la morte la verità.

Oh tavolette del tempo di Erech in cui il muflone era muflone e l'ariete era ariete! Le nostre carte ci ingannano persino sul numero delle zampe.

ATTENTI ALL' OSSO

Nella quaresima del 1651 la gente di corte mangiava spesso di grasso; per disgrazia un osso gettato dalla finestra colpì un prete di Saint-Sulpice che passava; il prete corse ad informarne il curato. Il curato si rivolse al balì, un briccone. Ninon, avvertita di ciò, mandò il signore di Candale e il signor di Mortemat a parlare con il balì, e tutto fu messo a tacere.

Che bella catena! Tanto bella da poter essere considerata come lo schema di tanti comportamenti. Ci sono i bagordi della classe, diciamo, dirigente; c'è l'autorità costituita la quale sta sempre dalla parte del torto; c'è il personaggio che muove le fila, in questo caso una cortigiana policroma, il cui nome corre ancora nei salotti: Ninon de Lenclos; ci sono i soliti messaggeri sempre in ginocchio davanti alla cortigiana. E al povero prete l'osso sulla testa, e al curato la beffa.

Così va il mondo, o almeno così andava, ecc., ecc.

L'unica cosa inspiegabile resta per me il gesto di quel divoratore, che apre la finestra e getta o lancia sul passante l'osso, il quale non era certo osso di pollo, giacchè in questo caso non avrebbe suscitato le proteste dello infortunato. Osso di bestia grossa sarà stato. Un simbolo? Ma.... la ricchezza hai suoi riti, tra i quali forse c'è quello di insultare la povertà.

Varius

● Il bibliofilo napoletano Costantino del Franco, titolare della Casa Editrice Philibiblon, di Napoli, annunzia imminente la pubblicazione in soli 250 esemplari numerati della commedia cinquecentesca di G. B. Cini « La Vedova ». La revisione del testo della commedia la cui prima e unica edizione risale al 1569, fu compiuta da Benedetto Croce, che provvide anche a dettarne l'introduzione. Il Cini, scrittore toscano alla corte dei Medici nella seconda metà del '500, può essere considerato come una scoperta del Croce, che ne fu il primo biografo e critico. Alessandro Cutolo, in una corrispondenza al « Corriere della Sera », nota che il Croce si occupò del Cini una prima volta nel capitolo « Il personaggio del napoletano nella commedia del secolo XVI », che fa parte del suo studio su Pulcinella (Archivio Storico per le province napoletane, '98), quindi tornò più volte sull'argomento, fino al compiuto saggio sul Cini pubblicato in « Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento ».

IL PENSIERO DI VINCENZO GIOBERTI

La filosofia di Gioberti si può considerare la più felice epitome della gloriosa filosofia italiana, che albeggia col Concilio di Firenze e con Marsilio Ficino. Il Ficino è veramente il *Pater Sophiae*: il padre, quanto meno, di quella filosofia italiana, che tende a riassorbire con un processo d'indefinita approssimazione l'uomo in Dio, il sensibile nel soprasensibile, a riversare sulla vita ideale e materiale, espressione di un unico principio, la luce del divino. Questa filosofia tutta imbevuta dell'idea di un Dio operatore di tutti i movimenti dei corpi e degli spiriti è permeata dalla nozione di una creazione continua (per la quale Iddio conserva corpi e animi nel loro essere) fu la dottrina rasserenante illuminatrice del Rinascimento italiano. Per questa dottrina — che è sostanzialmente quella della *Theologia Platonica* e dei *Commentaria in Platonem* del Ficino — non v'è angolo dell'universo sottratto alla giurisdizione divina. Non v'è materia o essere, dell'interminabile scala a ritroso della natura, sul cui pulviscolo non si rifranga il sovrano raggio: i corpi stessi rivelano l'armonia e il numero della bellezza eterna. Il termine fisso della speculazione italiana è il progressivo riassorbimento del mondo in Dio, grazie al quale *ens et verum in unum convertuntur*. La natura si scopre investita d'ogni parte di reconditi significati soprannaturali, la Venere terrestre si rivela imitazione della Venere celeste, l'amore umano si scopre preludio al divino furore, l'universo si configura come un'immensa teofonia.

Vi sono sempre state, e si sono sempre affrontate, due diverse filosofie cattoliche: l'una, più o meno aspramente dualista, separatrice rigorosa dello spirito dalla materia, della ragione dalla fede, fondata sopra l'equivoco d'una trascendenza spaziale di Dio rispetto al mondo e all'uomo; e l'altra conciliatrice, gradualista, disegnatrice di una immensa curva ascensionale per la quale anche nella natura molteplice e inorganica si rifrange il riflesso della divina bellezza. Questa filosofia, che dominò i fervori del Rinascimento italiano per il mondo delle belle forme, è, attraverso una continuità ininterrotta, quella che professarono Ficino, Campanella, Vico, Gioberti.

•

L'opera di Gioberti — ristampata nel 1940-43 in una edizione monumentale dalla Casa Bocca sotto la sagace guida del prof. Enrico Castelli — rivela questa ribenedizione neoplatonica del mondo.

Sfogliamo quest'immensa opera — dalla giovanile *Teorica del Soprannaturale*, attraverso l'Introduzione allo studio della filosofia, il *Primato*, i *Prolegomeni*, fino ai frammenti della *Riforma cattolica* — e vi troviamo sviluppato, attraverso le variazioni più ingegnose, un tema unico: quello della ininterrotta continuità dell'operazione divina nel mondo. La natura e la storia si muovono nell'immensa rivoluzione dell'idea divina; gli uomini vivono e pensano in Dio per quanto si riferisce alla loro attività razionale; il loro pensiero trabocca dall'unica scaturigine dell'idea dell'Essere anteriore a tutte le determinazioni sensibili; l'immensa colonna del pensiero divino si scompone nei brevi archi del pensiero umano che la rifrangono. Nella gran volta dell'idea dell'Essere gli uomini conoscono e senza di essa sarebbero ciechi o conoscerebbero sparse immagini sensibili. La priorità di quest'immensa idea, anteriore alle idee dei singoli esseri, diventa il principio dell'apologetica e della filosofia storica di Gioberti.

Diventa il principio di quella strenua confutazione dell'empirismo, del sensismo e del materialismo che incalza, come il tema d'una vasta sinfonia, nell'*Introduzione*. La quale si può considerare una sorta d'itinerario mirabile: l'itinerario mirabile di Dio nella mente umana. Poichè l'idea di Dio è per Gioberti il tronco, dal quale si staccano i rami delle varie discipline della civiltà. Poichè la religione è la « testa » dell'« enciclopedia del sapere », che, senza di essa, non può costituirsi. Mostrare come le istituzioni e le arti in quanto hanno di positivo, si sono staccate dal grembo della rivelazione primitiva, cioè dal balenare dell'idea dell'Essere; mostrare come le civiltà ostentino, nei loro culti e nella loro struttura civica, la forza elastica ed espansiva dell'idea di Dio; mostrare come arti e scienze siano rifrazioni del lume intelligibile compreso nel mondo degli esseri singoli e come scienze e arti decadano quando la rifrazione si offusca; mostrare l'alterno innalzarsi e sprofondare delle civiltà secondo lo splendore dell'idea divina che esse riescono a captare — ecco il compito assolto con superba grandezza nell'*Introduzione*. Stabilire la sovranità del Cristianesimo, situare nella Chiesa la custodia salutare di questa formula, additare in tutte le altre religioni e filosofie altrettante inversioni o storture di questo vero radiante, tracciare una vera genealogia degli errori religiosi e filosofici ed una gerarchia delle varie civiltà che le incarnano, segnalare nel panteismo, nell'emanatismo, nel politeismo tre false espressioni della formula ideale, trascinare tutte le civiltà e tutti i sistemi a rimorchio della rivelazione universale, ecco i pilastri di queste grandiose costruzione apologetica.

Pochi avranno potuto leggere soprattutto l'ultimo capitolo di questo libro grandioso senza ineffabile emozione: l'idea cattolica identificata col Sermo eterno della « formula ideale » dissolve le concezioni avversarie; la filosofia dell'illuminazione divina e dalla creazione vi sfida in un superbo duello le tesi avversarie, smentendole e cercando di asservirsele come deformazioni o interpretazioni erronee della filosofia vera. Come nella *Scienza Nuova*, le verità avversarie vi sfilano come tributarie e gregarie della verità superiore. Come nella *Scienza Nuova* si celebra il maestoso trionfo dell'idea dell'ordine divino o della Provvidenza, sulle « fisiche del diritto » e sulle dottrine contrattualistiche ed utilitarie, da Machiavelli a Hobbes e Locke, così la filosofia della visione ideale, che vuole Iddio norma di tutto il sapere umano, celebra il suo trionfo sulle dottrine sensiste, panteiste ed emanatiste sue rivali. L'intelletto si perde in questa gigantesca architettura. E l'animo è preso da vertigini nel corso di questo stupendo itinerario verso Dio. Solo certi paesaggi solenni di montagna, gli ultimi canti della *Divina Commedia* o il *Paradiso* del Tintoretto possono creare un'analoga atmosfera.

Con la sua breve, ma così appassionata e intensa agitazione politica, Gioberti cercò di trasformare l'antica speculazione italiana in un disegno di universale riforma cattolica. La Chiesa era ai suoi occhi la depositaria della rivelazione universale, compartita in forma frammentaria a tutti i popoli ed a tutte le civiltà e pervenuta nel cattolicesimo ad un trasparente e meridiano splendore. Il suo miraggio politico-religioso fu quello stesso, caro al Campanella, di un armistizio solenne fra tutte le verità, sotto l'arbitrato augusto della Chiesa: fu l'estensione della rivelazione spiritualista di Pitagora e di Platone, confermata e illustrata dal Cristianesimo, a tutti i popoli del mondo; fu l'istituzione di un Cristianesimo che si costituisse come la navata centrale del gran tempio di tutte le religioni e che accogliesse nelle sue nicchie come presentimenti, oscuri della verità definitiva, i loro dogmi e riti. La verità cristiana si scopriva nell'*Introduzione*, come nella *Scienza Nuova*, la garante di tutte le scienze e discipline, elevate anch'esse a rivelazione permanente del Divino.

Più che difficoltà teoretiche, circostanze politiche impedirono alla Chiesa di adottare fra i suoi apologisti Vincenzo Gioberti. Gli eventi, e principalmente l'assalto al Vaticano della plebe romana aizzata da Ciceruacchio, ed il cadavere di Pellegrino Rossi abbattuto sulle scale della Consulta, i malumori dei Gesuiti, le titubanze di Pio IX, impedirono alla Chiesa di appropriarsi questi tentativi del Gioberti, adottando il suo programma di ricostruzione.

L'apologetica racchiusa nella *Teorica* e nell'*Introduzione* conteneva in sè il germe vitale d'un cattolicismo indefinitamente progressivo, accordato col genio del secolo XIX e con le istituzioni moderne. Conteneva il germe di una ribenedizione neo platonica del mondo. Racchiudeva l'abbozzo di un riassorbimento del sensibile nel soprasensibile e di una reintegrazione della natura e dell'uomo in Dio, che è stato, si può dire, la direttiva di marcia permanente di quella che si può chiamare l'autentica filosofia italiana, cioè la tradizione neo platonica e ontologica, le cui tappe principali sono il Ficino, il Campanella, Vico, Rosmini, Gioberti. Concludeva a quella restaurazione dell'uomo in Dio, che attraverso il concetto di creazione continua, fa della Provvidenza la istitutrice di tutte le arti, scienze e disciplina e santifica quella che Vico chiama « la Repubblica del genere umano ».

Lorenzo Giusso

● La Mostra « Léonard de Vinci, homme de science », è aperta al Palais de la Découverte.

Espongono a Parigi: *N. Sapone* (Gal. de l'Odéon); *N. Giuffrida* (Gal. de l'Equipe).

La Mostra « *Peintres d'Aujourd'hui France-Italie* » è attualmente aperta al Palais St. Pierre a Lyon.

BENEDETTO CROCE

2

Nella sua traduzione della *Enciclopedia hegeliana*, a cui certamente molto deve la cultura filosofica nostrana, egli ha omesso di proposito i *Zusätze* perchè a suo giudizio — falso giudizio per molti di essi — tali aggiunte sono di scarso rilievo; ma non si sa perchè non abbia neppure tradotto le tre magnifiche introduzioni dense di raccolto fervore speculativo (spec. la seconda del 1827) come poche altre pagine di Hegel. La sua accusa di teologismo posticcio alla dialettica hegeliana mette il sospetto ch'egli dopo un primo contatto abbia relegato i *Vollständige Werke* in quarantena: in particolare c'è da chiedersi se mai abbia prestato attenzione a quel primo volume delle *Vorlesungen ueber die Philosophie der Religion* dove la dialettica si presenta nella sua forma più matura e compiuta. Questi rilievi, probabilmente, si potrebbero ripetere per tutto il neo-hegelismo italiano ed estero e basterebbero a fugare quel «neo», che anche a Croce non andava a genio; ma, nel suo caso, essi hanno un significato più stringente perchè pochi hanno preteso, come lui, di saper leggere i classici. Non un interprete di Hegel, quindi, ma un epigono della sinistra hegeliana alla quale lo accostò Antonio Labriola quando lo ebbe scolaro a Roma: egli pretese di frenare l'illazione materialista, ma le sue ripetute repliche non hanno nè possono avere consistenza teoretica. Non si può mortificare impunemente la qualità dell'essere e il frutto presto o tardi vien fuori. E' forse constatando anche lui i limiti della propria filosofia, che in questi ultimi anni (stando alla notizia di un giornale romano nella commemorazione della sua morte) agli amici bonariamente confessava che sarebbe sopravvissuto al più come autore di «storia locale». A me sembra però che — oltre i saggi storici — opere come l'*Estetica* e quel piccolo capolavoro del *Breviario* valgano per se stessi e segnino un punto acquisito della cultura moderna, da cui nessuno, in quel campo, può ormai prescindere. La lacuna più rilevante, e la sorgente più palese delle sue contraddizioni è quella così schietta insistente professione di concretezza che gli fa a un tempo respingere la metafisica hegeliana dello Stato etico e insieme la nessuna rilevanza della persona umana, del singolo impegnato nella lotta del valore della vita. E ciò introduce un discorso più grave, quello dei rapporti della filosofia di Croce con la religione dove le sue contraddizioni hanno un senso di inevitabile rivelazione interiore, per uomo come lui che aborriva più di Hegel stesso dall'edificante.

•

Non ho difficoltà ad ammettere che le contraddizioni, qui come altrove, sono più in superficie che non nell'intimo suo convincimento: ma ci sono e non mancano indizi che non di rado anche lui, poco o troppo, ne soffrì e sentì il bisogno di uno sfogo. E' fuori dubbio che a Croce mancò completamente quell'apertura dell'anima che si chiama religiosità: egli ostentò per tutta la sua vita verso la religione non solo disinteresse e indifferenza ma la sufficienza che tocca qualche volta la stizza e il disprezzo palese — con ricorsi aperti e compiaciuti a Voltaire — e questo è senza dubbio forse il lato più penoso della sua pur così ricca personalità. Egli apprezzò della religione soltanto il calore ingenuo dei sentimenti e l'efficacia etica, per la quale bastava quindi la sola ragione e non occorrevano dogmi. Ecco perchè il ricordato saggio: *Perchè non possiamo dirci «cristiani»?* (*discorsi di varia filosofia*, Bari, 1945, p. 11 segg.) ha potuto mettere tanti candidi lettori anche cattolici su di una falsa pista, mentre il senso non è per nulla sibillino. Croce riconosce al Cristianesimo di aver operato una rivoluzione nel centro della anima, nella coscienza morale portando una nuova qualità spirituale — l'intimità morale — che fino allora era mancata all'umanità; tale qualità sorgeva col senso del peccato che sempre insidia e col possesso della forza (credo che Croce alluda alla grazia) che sempre gli si oppose e sempre lo vince... (*Discorsi di varia filosofia*, I, p. 12 s.). Esatto: ma ecco Croce pronto a rimuovere come inessenziale l'elemento dogmatico diluendolo nel mito (...regno di Dio, resurrezione dei morti, battesimo, espiazione e redenzione, grazia e predestinazione! p. 14) e, mentre fa la difesa della Chiesa cattolica e medievale dalle balorde accuse dei protestanti, proclama come «veri continuatori effettivi dell'opera religiosa del Cristianesimo» i liberi pensatori (come lui!) i quali «partendo dai suoi concetti e integrandoli (*sic!*) con la critica e con l'ulteriore indagine produssero sostanziali avanzamenti nel pensiero e nella vita» come gli uomini dell'Umanesimo e del Rinascimento, i fondatori della scienza fisico-matematica, gli illuministi, e poi Vico (il suo, quello antiecclesiastico e antidogmatico) e Kant e Fichte ed Hegel fino al liberalismo che n'è scaturito (p. 19 segg.). Così, certo, anche Croce può dirsi cristiano!

La contraddizione perciò di cui parliamo non è di ordine logico, ma più profondo: essa è costitutiva, essa attinge l'intimo dello spirito di Croce e lo tiene in una malcelata tensione che egli provoca e spegne a un tempo, ma che non provocherebbe se non ne soffrisse il disagio e il pungolo. Il punto merita di essere ancora un po' chiarito perchè credo che nessuno finora l'abbia rilevato: io non metto in dubbio in quest'angustia la sincerità di Croce, per paradossale che possa sembrare la sua situazione e malgrado la ruvidezza di certi suoi scatti ed impeti in materia. Voglio riportare prima dallo sconcertante articolo: *Cristo e l'adultera*, il motivo centrale del commento ch'egli fa seguire al testo evangelico. Leggiamo: «*Non è una teoria etica* o giuridica il motivo espresso in questa pagina... Vi si sente qualcos'altro che non solo si sottrae alla critica ma è altrettanto importante quanto l'osservanza della legge: un processo interiore, un modo di sentire, un approfondimento della coscienza morale: si fa per essa più viva e più presente la consapevolezza della impurità ch'è in ogni uomo, anche nei più puri e più volenterosi del bene, del rimordimento che ognuno ha motivo di provare in sè, del pericolo a cui ognuno si vede di continuo esposto. Tanti secoli dopo riaffiorò quella coscienza nel motto fra sarcastico e disperato dell'eroe shakespeariano quando diceva: «Io sono mediocremente onesto; pure mi potrei accusare di tali cose, che sarebbe meglio che mia madre non mi avesse partorito». Con siffatti atteggiamenti e riatteggiamenti dell'animo non si elaborano teorie, ma si crea la vita stessa, la nuova vita cristiana, severa e pietosa, umile ed alta, ricca di esperienze sconosciute o quasi sconosciute, all'antica moralità e che non si è mai più spenta nei secoli ed è giunta a noi e forma parte della nostra coscienza attuale. Gesù, Paolo, e gli altri che li accompagnarono e li seguirono non erano indagatori, definitori e dimostratori di concetti etici, ma creatori di ethos, di costume morale, e sotto quest'aspetto bisogna anzitutto storicamente guardarli e considerarli; e a quest'aspetto si è unicamente ispirata l'arte di chi ha scritto il racconto di Gesù e dell'adultera. [Gesù] ha ravvisato la meschina attenzione di quegli uomini, che pensano a ottenere un trionfo dottrinale sopra di lui, dal cui sentimento e dal cui pensiero sono affatto lungi, ignari dei problemi che lo travagliano, della luce di verità e di bene che in lui è accesa e; per ottenere quel trionfo, porgono innanzi quasi insensibile strumento materiale ad uso dimostrativo, una creatura loro simile, un essere di carne di nervi, reso sacro dall'attesa del supplizio e della morte... Ed alla loro rinnovata insistenza, Gesù, infine, si leva in piedi e pronunzia la decisione della questione a lui proposta, che egli trascura perchè, se pur ha luogo e consistenza in altre circostanze, ora innanzi a lui non sussiste, ma un breve e solenne detto, di valore non logico ma energetico che li costringa a ripiegare in se stessi, a guardare nel fondo del proprio cuore, a ricordare e a vergognarsi». [Dal «Messaggero» di Roma del 27 agosto 1949]. Documenti squisiti di questa sua commozione estetica per la religione ve n'è dappertutto nella sua opera (si veda p. es. la delicata rievocazione della «divina collera» di Angiola Cimini, marchesana della Petrella castamente amata dal Vico, in *Discorsi di varia filosofia*, II, p. 276 ss.).

Quindi ancora Cristo unicamente come Modello sublime, come incomparabile Maestro di morale che spezza la scorza esteriore della Legge: il Cristo foggiato dall'Illuminismo, ripreso da Kant e dallo Hegel giovanile... e perciò abbastanza stantio per farne un pezzo letterario da ammanire a questo nostro smaliziato Novecento.

Perchè a Croce si può chiedere: come mai soltanto Lui, Cristo, ha potuto perdonare? perchè non sussiste più davanti a Lui l'applicazione della legge? Perchè Cristo scrive per terra e tutti gli accusatori, uno alla volta, si squagliano e resta soltanto la meschina? La penna di Croce, pur così docile nelle sue mani, si è arrestata... ribelle alla conclusione, l'unica suggerita dal testo e che faceva andare in bestia i Farisei, cioè che Cristo era e si proclamava Dio, tutto il testo altrimenti è un nonsenso e il commento bizantino di Croce o è una bestemmia o una grossa sciocchezza. Comunque la sua diventa una pagina di pessimo gusto dove chi sfigura non è nè Gesù, nè l'adultera e neppure i Farisei che afferrano il volo e accusano subito il colpo della lezione di Gesù che si proclama Dio e, sia pur fremento, lasciano il campo — ma è Benedetto Croce che fa finta di nulla e diventa il Fariseo di rincalzo del nostro felicissimo secolo che si ferma sul campo liquidando, con la negazione dell'Incarnazione, la realtà stessa di quel proclamato conforto. Perchè, se Gesù non è Dio e se come Figlio di Dio non parla in nome di Dio, merita di essere lapidato assieme a colei che ha preteso di assolvere, infrangendo la Legge legittima del suo popolo; così faranno i Giudei increduli, più coerenti di Croce.

Stupisce perciò l'estrema povertà interiore di quest'opera pur così varia, scintillante e pronta a cogliere riflessi e sfumature nei campi più disparati della vita dello spirito: ma così refrattaria a riconoscere l'essenza stessa dello spirito, così sorda e ottusa per quan-

(Continua a pag. 5).

Cornelio Fabro

UN CORSO AD OXFORD

Il British Council si è reso benemerito per le molteplici iniziative che incoraggiano e sviluppano nel mondo l'interesse per la cultura anglosassone. Un aspetto particolarmente utile e gradito della sua attività è costituito dai corsi estivi che vengono annualmente organizzati in Inghilterra a favore degli studiosi stranieri. In tempi d'innegabili difficoltà per il suo paese, il British Council ha offerto la scorsa estate una serie numerosa di corsi a Cambridge, a Stratford-upon-Avon, a Liverpool, per non citarne che alcuni; li ha offerti, è vero, con diminuite facilitazioni, ma sempre tali da giovare notevolmente agli studiosi.

Il corso di *Modern English Literature* che ha avuto luogo ad Oxford tra agosto e settembre, mi pare si segnali per significato e valore particolari. Uno dei più qualificati e specializzati tra i consimili, ha saputo assurgere a toni così elevati da richiamarci la nostra Università di Perugia per stranieri, che si distingue per la fama e la bontà dei docenti. Senza proporsi caratteri e scopi universitari, che avrebbero esulato dai suoi fini, il corso di Oxford ha toccato momenti di superiore interesse; e il merito va tutto ai docenti e all'accorta organizzazione. Da un lato un ciclo di conferenze che illustravano le figure e i movimenti maggiori dall'inizio del secolo ad oggi (letteratura inglese *contemporanea*, dunque, di viva e speciale attualità), dall'altro una serie di *tutorials* o seminari (non trovo termine migliore in italiano) vòlti a sviluppare, attraverso la discussione, le attitudini critiche dei partecipanti raccolti in gruppi familiari e ristretti. Alcuni *forums* o discussioni generali puntualizzavano, per così dire, i risultati e mettevano a fuoco, volta a volta, i principali problemi.

Le conferenze, inaugurate da Mr. E. W. F. Tomlin Direttore del Courses Department del British Council (il corso di Oxford era sotto la direzione, veramente *inspiring*, di Mr. H. S. Harvey), hanno toccato H. James, G. M. Hopkins, J. Conrad, A. Bennet, W. B. Yeats, T. S. Eliot, V. Woolf, D. H. Lawrence, J. Joyce, L. H. Myers, E. M. Forster, W. H. Auden e, tra i capostipiti della poesia d'oggi, John Donne. Accanto a queste letture su singoli poeti e scrittori, brevi ma acute rassegne della poesia e del romanzo dopo il 1930, delle tendenze della critica, della *short story* (la nostra *novella*), della satira e anche della musica, illustrata da riproduzioni fonografiche. Di particolare interesse alcune lettere personali di poeti. Edmund Blunden e Anne Ridler, Rex Warner et Ronald Bottral hanno parlato umanamente del romanziere e del poeta *at work*, e Joyce Cary di: *Approach to the Novel*.

Ma accanto a questa attività di illustri conferenzieri, va menzionata l'opera dei *tutors* (Mr. F. W. Bateson, Mr. H. A. Mason, Mr. W. W. Robson, Mr. Bernard Spencer, Mr. John Wain), che oltre a tenere alcune apprezzate letture, hanno diretto il lavoro di seminario, la cui pratica vorremmo estesa a ogni seria istituzione universitaria e culturale, come necessario elemento equilibratore della conferenza o lezione accademica. La loro viva e speciale esperienza (erano tutti *lecturers* nell'Università o del British Council, e in particolare Mr. F. W. Bateson editore di *Essays in Criticism* e Mr. H. A. Mason coeditore, con Mr. F. R. Leavis, di *Scrutiny*, le due principali riviste letterarie inglesi) ha avviato e sviluppato letture e interpretazioni di difficili testi poetici, discussioni sugli autori più significativi del romanzo, e fissato alcune idee o tendenze della odierna critica inglese che a noi Italiani (sia detto senza orgoglio nazionalistico), educati alla severa scuola crociana, sono apparse, se non sempre accettabili, di vivo e particolare interesse. Ricorderemo a lungo, in questo campo della critica, la brillante lezione di Mr. F. R. Leavis, uno dei più insigni critici d'oggi, e la sua signorile e severa maestria di notomizzatore di poeti.

Alcune gite, alla casa natale di Shakespeare a Stratford, nei vicini e pittoreschi Cotswolds e al settecentesco castello di Blenheim, superba dimora dei Marlborough, hanno accresciuto l'interesse del soggiorno. Ma ricorderemo specialmente la nobile atmosfera del Wadham College, dove il corso era ospitato, gli austeri cortili e il vasto riposante giardino, i cui fiori suggerivano ritmi e immagini elisabettiane (*Yet nor the lays of birds, nor the sweet smell of different flowers in odour and in hue*...). Ricorderemo la solenne monumentalità di tutta Oxford, della *Royal City of Oxford*, come ancora, con giusto orgoglio, scrivono a ogni strada, a ogni piazza.

All'ombra delle torri e nei cortili austeri hanno risuonato per alcun tempo voci latine, germaniche, scandinave, asiatiche, americane. Ringraziamo di cuore il British Council per l'occasione offertaci di così bella *rencontre* internazionale.

Silvano Gerevini

DUE LIBRI DI CONSULTAZIONE

C'è stato un periodo nel quale la bibliografia era guardata con sprezzante sussiego quale sciocco perditempo; perfino le citazioni bibliografiche, di cui si corredavano le pagine d'uno studio critico, erano giudicate indizio di erudita pedanteria, degna solo di un povero schedatore di biblioteca. Oggi l'atmosfera è cambiata; la bibliografia è ritornata in onore perchè sempre più palese e urgente si dimostra la sua utilità. Con l'intensificarsi degli studi in ogni campo dello scibile i libri compaiono via via così copiosi che riesce impossibile allo studioso tener dietro, attraverso la diretta lettura, a tutti i risultati delle indagini su di un determinato soggetto. Di qui la necessità che gli studiosi e quanti in genere hanno bisogno anche di occasionali informazioni, abbiano a portata di mano strumenti di consultazione che agevolino la ricerca, offrano facilmente e rapidamente, con risparmio di tempo, di energia e di denaro, le notizie desiderate e siano di guida anche per chi si propone di approfondire la conoscenza di un argomento. A questo fine appunto vogliono mirare due ponderosi volumi usciti in questi giorni: la *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana* di Pietro Mazzamuto (Firenze, Le Monnier, 1953, pp. II-661) e il *Dizionario storico della letteratura italiana* di U. Renda-P. Operti (Torino, Paravia, 1952, pp. VIII-1198).

Il Mazzamuto ci dà un'esposizione critica delle opere dei nostri più grandi scrittori (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Tasso, Goldoni, Parini, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi), intorno ai quali, come pilastri del pensiero e dell'arte italiana, si svolge tutta la storia della nostra letteratura; inserisce fra loro un'ampia informazione delle principali correnti letterarie (Origini, Rinascimento, Secentismo, Arcadia e Romanticismo) e chiude con un capitolo *Dal Carducci al D'Annunzio*.

Questo volume, pur ricordandoci il primo della collana *Questioni e correnti di storia letteraria*, pubblicato nel 1949, sotto la direzione di Attilio Momigliano, dall'editore Marzorati di Milano, con grande vantaggio per gli studenti universitari e per gli studiosi, ha una fisionomia sua particolare, non tanto perchè è frutto di un solo autore o perchè gli scrittori passati al vaglio della critica sono in gran parte diversi da quelli della collana milanese, quanto per il carattere più organico e più pratico impresso dal Mazzamuto al suo lavoro. L'intento divulgativo e, direi, scolastico è comune ad ambedue le opere, ma la via seguita è del tutto diversa, senza che si debba riconoscere che l'una è migliore dell'altra.

Il Mazzamuto infatti si è proposto «d'informare il lettore circa le opinioni più autorevoli, che sono state formulate intorno agli autori ed alle correnti principali della letteratura italiana, dalle origini al Novecento», per cui ci presenta come «un resoconto il più fedele possibile dei libri citati, al di là cioè del *suo* orientamento e di ogni polemica». Egli cerca di esporre obiettivamente nei loro vari aspetti i problemi sorti sull'opera di uno scrittore o su di un movimento letterario seguendo e discutendo le opinioni degli studiosi che li hanno presi a trattare. Il lettore in tal modo è messo nella condizione di formarsi, sulla scorta di queste pagine, una sua opinione, senza essere costretto a ricorrere alla diretta lettura del libro citato, a meno che non abbia interesse di riprendere per conto suo l'argomento per trattarlo *ex novo*.

Un capitolo che mi pare abbastanza riuscito è quello sulla *vexata quaestio* del significato del Rinascimento; il M. esamina attentamente il problema nelle varie fasi della sua interpretazione critica, che, come è risaputo, va dall'estremo burckhardtiano e protestante di un Rinascimento pagano e antimedievale a quello del Pastor e del Toffanin, che ne fanno un movimento medievalista e cristiano; dopo una chiara esposizione delle due tesi e di quelle sorte a conforto o a integrazione o a correzione di esse, il M. conclude sostenendo, d'accordo in gran parte col Garin, uno degli studiosi più seri che in questi anni abbiano indagato a fondo il complicato e vasto problema, che, al di sopra delle concezioni antitetiche di due mondi in urto, il Rinascimento «costituisce un momento essenziale della civiltà umana. In quanto tale esso non può essere stato animato che da un profondo senso religioso e morale della vita. Il che significa che il clima spirituale, in cui fioriscono i capolavori letterari del '500 fu improntato a dignità umana e a serietà di vita, e fu alimentato da un sentimento morale e religioso».

In genere il M. è un espositore chiaro, sereno ed esatto; per questo mi sia consentito di esprimere la mia sorpresa nel vedermi attribuire sull'Ariosto un giudizio che non risponde a quanto ho scritto su *La genesi dell'Orlando Furioso*. Nel poema, secondo il M., avrei detto che il Ferrarese «riflette l'ansia di libertà e di ribellione alle tirannidi, che fu caratteristica dell'anima italiana del suo tempo»; le mie parole veramente sono queste: l'Ariosto dell'anima italiana «sorprende il disagio politico e la vaga aspirazione alla libertà, ne coglie l'attaccamento alla patria e l'avversione ai tiranni..., ma in quella forma e in quel grado che erano compatibili con l'anima paganeggiante ed epicurea del Rinascimento.... e consentanei alla visione pura, dominatrice dell'arte, nella quale il sentimento d'italianità ha una debole eco...».

A parte dunque qualche inesattezza e lacuna (un capitolo sul problema della lingua, che ha interessato tutta la nostra storia letteraria, e uno sull'Illuminismo, nei suoi riflessi sui nostri scrittori, non sarebbero stati fuori posto), il volume ha tali pregi di chiarezza e di serietà informatrice da meritare di essere accolto con molta simpatia dagli studiosi.

Ad una cerchia di lettori più vasta ma di esigenze più modeste è destinato il *Dizionario* del Renda-Operti, che nella sua storia, offre una buona testimonianza della sua utilità. La prima edizione, dovuta a V. Turri, è del 1900; nonostante i difetti (lacunoso, inesatto e arido, quasi scheletrico repertorio di nomi di autori e di titoli d'opere) s'impose all'attenzione delle persone colte per la comodità e la facilità della consultazione. Umberto Renda nel 1941 lo ripubblicò ampliato di molte voci e cogli scarni profili trasformati in sostanziosi e sintetici medaglioni biografici, corredati di note bibliografiche comprendenti i principali scritti sull'autore. Spigliati e coloriti questi medaglioni, che hanno ben poco della struttura data loro dal Turri, sono accompagnati da nuove voci indicanti le varie correnti letterarie, le accademie, le forme metriche, i generi letterari, ecc., tutto illustrato col nobile intendimento di «seguire le orme del lavoro compiuto nei secoli dagli italiani ai fini della ricerca della verità, dell'espressione del bello e, in più, della unità, indipendenza e rinascita nazionale».

Esaurita da poco questa seconda edizione, l'Operti, coadiuvato dall'attiva ed efficace collaborazione dell'infaticabile Vittorio Cian, che pur troppo non ha avuto la soddisfazione di vederne la stampa, perchè la morte lo ha sorpreso novantenne ancora in mezzo ai suoi studi, ripresenta il *Dizionario* nuovamente aggiornato, con la inserzione di molti nomi di scrittori viventi, che il Renda aveva omessi o involontariamente o perchè non ancora usciti dall'oscurità o perchè dalla tristizia dei tempi costretti a nascondersi (ebrei, antifascisti).

Passano così sotto i nostri occhi otto secoli di letteratura italiana fissati in 1400 medaglioni di varia estensione a seconda dell'importanza storica e artistica della voce, tutti presentati con inquadramento storico, riassunto dalle principali opere, giudizio critico su di esse, ricca nota bibliografica. L'aggiornamento dell'Operti mette il lettore in condizione di conoscere i più recenti risultati della critica sia per le biografie sia per gli scritti degli autori, un po' meno per le note bibliografiche, che non di rado si arrestano al 1940, cioè alle indicazioni date dal Renda. Non manca qualche omissione di nomi, che non figurerebbero male accanto a tanti altri di modesta levatura che vi hanno trovato posto; ricordo fra i Toscani il dugentista Andrea da Grosseto, il trecentista novelliere Filippo degli Agazzari, l'umanista Alberto da Sarteano, l'amiatino poeta popolare Giambattista Peri del sec. XVII, il samminiatese Bagnoli dei primi dell'Ottocento, l'artista filosofo Giacomo Barzellotti e l'epigrammista e novelliere Manfredo Vanni della fine del secolo passato.

Non è il caso di rilevare alcune inesattezze biografiche, perchè in lavori di così vasta estensione è assai difficile non incorrere in inesattezze ed omissioni; quello che deve essere giustamente riconosciuto è che di fronte ad alcune inevitabili mende di lieve peso, il volume, che si legge volentieri per la forma spigliata e piacevole, è una preziosa guida e un utile, comodo, pronto strumento di consultazione per tutte le persone colte che da un momento all'altro possono aver bisogno di attingere senza difficoltà notizie, informazioni, giudizi sugli scrittori italiani di ogni secolo compresi i viventi.

Giuseppe Fatini

● *Da Sarsina a Roma* s'intitola un'opera dedicata da Francesco Della Corte alla vita e all'opera di Plauto (ed. Istituto Universitario di Magistero di Genova).

● *L'Aminta del Tasso* ha suggerito la trama d'un balletto intitolato «Sylvia», con musiche di Leo Delibes e coreografia di Frederich Ashton. Il balletto è stato presentato con buon successo alla Royal Opera House di Londra.

● *Sogni tragedie drammi*, cioè tutto il teatro di Gabriele d'Annunzio è raccolto in due volumi, nella nuova edizione dell'Opera Omnia dannunziana (ed. Mondadori).

● *Commedie di Goldoni* pubblica l'Editore Einaudi in un volume illustrato con riproduzioni di opere di settecentisti veneziani.

● *Due commedie plautine*, tradotte da Vitali e illustrate con otto tavole a colori di De Chirico, pubblica l'Editore Garzanti in una speciale edizione di quattrocento copie numerate. Si tratta delle commedie: *La cistina* e *La gomena*. Un anno fa, in un volume che aveva le medesime caratteristiche, il Garzanti pubblicò, com'è noto, *Il trinummo* e *La mostellaria*.

DISEGNI DI GEMITO

La sera del 15 luglio 1852, avvolta in una tela, una piccola « cosa vivente » era stata deposta in quella « Ruota dell'Annunziata » che l'arte di Gioacchino Toma rese celebre (con la sua atmosfera sonnolenta e tragicamente quotidiana): la creatura, appena nata, era Vincenzo Gemito, figlio di ignoti, al quale fu adattato al collo un segno di riconoscimento con la lettera Q e il numero 1191. A rileggere questa notizia, anche se già nota e variamente sfruttata dalle più conosciute pubblicazioni del grande scultore napoletano, giusto nel centenario della sua nascita, riportata nella nitida e informatissima bibliografia di Renzo Frattarolo e preceduta da una vivace, acuta introduzione di F. Bellonzi, non s'attenua in noi quel moto dell'animo (che è come un sussulto) ogni volta provato di fronte alla nudità del dato di cronaca: e questo, sia pure, a dispetto del convincimento che la critica dell'arte più fruttuosa cominci lì, dove, appunto, terminano cronaca e biografia.

Perchè, insomma, proprio l'agile e nutrito volumetto pubblicato dal De Luca (1) ancora nell'anno del centenario di Vincenzo Gemito, alla vigilia di celebrazioni di lui e di Antonio Mancini, nella sua semplicità informativa, ci riporta più vivamente di fronte al problema dell'arte plastica di questo eccezionale temperamento d'artista, presentandoci alcuni dei meno noti e più singolari disegni di lui. E questo accade perchè, come avviene per qualsiasi artista autentico, non bastano i giudizi perentori in un senso o nell'altro a definirne la statura immobile, fuori del tempo, ma la loro figura ci ritorna davanti ogni volta che ci si trova in presenza anche d'un rapido segno o d'un abbozzo di creta, con la necessità di ristudiarla e intenderne la perenne e misteriosa vitalità.

Nè bisogna credere che, trattandosi in questo caso di disegni, ci si rivolga a questi perchè il giudizio sia più accettabile in paragone alle sculture: anche se ciò possa ad un dato momento avvenire, è da prevedere che tale maggiore e più pronto entusiasmo finirà con l'entrare nel circolo della più vasta critica intorno a tutta l'opera dell'artista, arricchendone gli aspetti e le esperienze.

Quando alla legittimità di soffermarsi di fronte ai fogli, spesso tracciati con prodigiosa immediatezza dalla sapiente mano dello scultore, prima di riprendere, nello stesso tempo, in esame anche la scultura più nota e celebrata (o discussa) di lui, essa deriva dal punto di partenza del disegno come espressione autonoma. Soprattutto per l'arte di Gemito il disegno ha importanza fondamentale: per lui la forma (che nasce da una sintesi plastico-pittorica) è tanto più viva ed efficace quanto più tende, nello stesso tempo, a concretare in maniera quasi palpabile l'immagine della fantasia e a mantenere vibratile e mossa la visione balenata nell'animo: ciò è possibile solamente in un disegno che, presupponendo una eccezionale chiarezza di impianto, suggerisca tuttavia mobilità di luci e levità di riflessi per mezzo d'un chiaroscuro sfrangiato, penetrato e reso instabile dal giuoco delle ombre. Sicchè guardando i disegni più pronti e freschi tra i molti di lui che possediamo, talvolta si ripensa agli studi a penna di G. B. Tiepolo, cioè ad uno dei pittori più vivi del nostro passato: l'esigenza di vincere il richiamo del vero con l'estro felice della fantasia, filtrato in immagini avvolte dalla luce, crea, proprio in Vincenzo Gemito, suggestioni settecentesche.

Esiste però tutta un'altra categoria di disegni del nostro scultore più celebrati ma, secondo il Bellonzi, più freddi e classicheggianti, quali i ritratti e gli autoritratti a carboncino e vari studi, secondo il sensibile autore, paragonabili ai momenti di neo-classicismo ellenistico nella stessa scultura di Gemito.

A me sembra, in verità, che non si possano staccare tanto nettamente queste manifestazioni dell'arte di Gemito dalle altre, sia pure più immediate e spontanee, di cui sono ottimo saggio i disegni pubblicati e quelli esposti all'ultima quadriennale.

La plasticità così chiaramente inseguita nei disegni più finiti dell'artista, quelli in cui egli abbandona la penna e l'acquarello per il carboncino, la matita, il pastello e il gessetto, appartiene pure, in modo non trascurabile, all'arte di lui, così appassionatamente legata al gusto del bronzo e alla bella materia. Nè di necessità i momenti di minor vigore della fantasia corrispondono a questo suo scrupolo per il « finito »: tanto nell'impressionismo disegnativo quanto nel neo-ellenismo compiaciuto si possono indicare momenti felici o manchevoli nell'artista che, non bisogna dimenticarlo, ebbe una vera « adorazione » per il bronzo nei suoi vari aspetti e nelle varie patine, fin da quando rimaneva incantato davanti alle sculture del museo di Napoli: sotto questo punto di vista anzi, Gemito è forse l'unico artista dell'Ottocento che si sia riaccostato agli scultori ellenistici e a quelli del nostro Rinascimento attraverso la passione per la duttile e splendente materia del bronzo, tanto da poter esser certi che l'episodio doloroso della statua di Carlo Quinto per il palazzo Reale si sarebbe risolto diversamente se egli avesse potuto gettare in bronzo il suo modello.

E' infatti singolare la repulsione che Gemito ebbe per il marmo: gli sembrava inerte e freddo, proprio come, al contrario, avveniva a chi, (come Michelangelo) del marmo stesso faceva simbolo della « vera scultura » quella, cioè, che si fa « per via di levare » e non di « porre ». Anzi, potremmo servirci di questa innata preferenza michelangiolesca e seguirla nelle sue conseguenze teoriche, per intendere meglio l'arte di Gemito: il Buonarroti, infatti, diceva che l'altra scultura, quella in bronzo, è più vicina alla pittura. Ora, senza in-

Gemito – Ragazza napoletana

tendere il paragone in senso quantitativo, ma « tecnico » e, per così dire, di naturale tendenza, si torna anche per questa via a considerare la scultura del grande napoletano come « pittorica » il che non vuol poi dire pittoresca o impressionistica. Questo dell'impressionismo di Vincenzo Gemito è uno scoglio in cui ci si imbatte quasi fatalmente, ma che non dovrebbe aver ragione di esistere se non per certi aspetti momentanei e più superficiali dell'arte sua: e, appunto, i disegni in questione ci aiutano a chiarire ogni dubbio.

●

Che il modo di disegnare dell'artista sia riferibile all'ambiente morelliano, con forti analogie con Mancini, non appare dubbio: così come sarebbe antistorico togliere importanza ai contatti con Mariano Fortuny per l'arte del quale ebbe tale ammirazione da abbeverarsene, come riferisce il Frattarolo, a guisa di «un vecchio vino di Spagna odoroso », Specialmente negli anni 1873-1875, quando lavorava nel suo nuovo studio sulla collina di Mojarello a Capodimonte, negli anni del suo grande amore per Matilde Duffaud che appare in tanti studi affettuosi nei fogli dell'artista, soprattutto in certi bruschi e incisivi abbozzi investiti dalla luce riverberata.

Ma la parentela con i disegni di Morelli e di Mancini e l'influsso (così deleterio per molti pittori) della scintillante e minuta maniera di Fortuny, non intaccano l'essenza più vera e autentica del disegno di Gemito che possiede un realistico amore alla vita nella sua plastica evidenza, dimostrata tra i molti altri esempi: dai vigorosi e moderni studi della « Zingara con bambino », dal « Ritratto della padrona di casa » o di « Anna Gemito » figure piantate nello spazio con estrema sicurezza. Il pittoricismo dell'arte di Gemito si chiarisce, così, in una considerazione della forma avvolta dall'atmosfera, ma non resa illusionisticamente fragile e tremula, anzi più che mai evidente nella sua calda vita meridionale.

Sotto questo aspetto rientrano, dunque, anche quelle opere più celebri come i vari « pescatorielli » o « acquaioli » che dovettero al loro apparire il successo rivoluzionario al verismo anti-accademico e spregiudicato della posizione assunta dall'artista.

Del resto, i ritratti che egli ci ha lasciato, proprio per il pericolo d'essere troppo « veri » ci dànno la misura non dell'oggettività, ma dell'intimo fuoco con cui l'artista li modellava: ed essendo quasi sempre concentrati nell'espressione di un volto o appena sorretti da un mezzo busto tagliato quasi sgarbatamente, si prestano assai bene ad essere commentati dai disegni illustrati dal Bellonzi e dal Frattarolo come testimonianze dell'incessante travaglio dell'artista: quando Gemito si concentrava nell'espressione di un volto ne nascevano capolavori di intensità espressiva tanto nei fogli quanto nel bronzo: così quel « Ritratto di G. Verdi » eseguito al tempo della « prima » dell'Aida al San Carlo. Per Vincenzo Gemito, il capo reclinato del compositore, gesto che gli sorse nella fantasia da una visione immediata, assume eccezionale vigore da quel giuoco d'ombre e di luci che sembra ottenuto da macchie di inchiostro come nei disegni.

Più che mai oggi, in un periodo di ricerca plastica che, soprattutto da noi, tende a riconquistare la sostanza della realtà dopo averla assottigliata e quasi perduta nell'ingannevole attrattiva delle forme geometriche, appariranno sicure e ferme le qualità native di Vincenzo Gemito, scultore che, anche nel disegno, seppe darci l'interezza e l'organicità della forma oltre le apparenze di un gusto minimo e pittoresco, superato per forza di genio.

Valerio Mariani

(1) F. Bellonzi - R. Frattarolo, *Gemito*. De Luca ed. Roma, 1952.

Gemito – La Duffaud

● Una tavola raffigurante « Scene della Vita di S. Tommaso d'Aquino » attribuita a Domenico Moreno è stata venduta il 6 dicembre alla Galleria Charpentier, a Parigi, per 4.600.000 franchi.

Alla medesima Asta è stata venduta per 3.000.000 di franchi una tavola attribuita a Benvenuto di Giovanni da Siena.

● « *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur et sculpteur* » è il tema di una Conferenza illustrata da proiezioni, tenuta da M.elle Josèphe Jacquiot al Lycée Montaigne, a Parigi.

ESEMPLARI UNICI E RARI
DELLE ACQUEFORTI DI L. BARTOLINI

Questo « albo d'oro » delle acqueforti di Luigi Bartolini (« *Gli esemplari unici o rari — Novantasei riproduzioni di acqueforti* », ed. Casini, Roma) si apre con due bellissime prose che consiglierei al possessore di queste rare riproduzioni di leggere con attenzione: sono, credo, la migliore preparazione per godere queste stupende incisioni.

Quest'opera la vedo, la godo, come un libro di poesia: di vera poesia. Difficilissima arte l'acquaforte: voi sapete che si tratta di lavorare, cosa ardua e talvolta pericolosa, con l'acido nitrico e simili insidiosi acidi.

A me sono piaciute in modo particolare: *Ragazza alla Fonte del Cimitero* (p. 30), *Fonte Canapina* (p. 34), *Il misantropo* (p. 38), *La finestra del solitario* (p. 54), *Rocca del Varano* (p. 56), *L'ospedale* (p. 64), *Il grillo del focolare* (p. 74), *La strada d'Ancona* (p. 80), *La quaglia morta* (p. 84), *Storia del Martino pescatore* (p. 128), *Il ruscello* (p. 154), *Anna sul divano* (p. 156), *Zingara che si pettina* (p. 176), *Apologia dei fiumi marchigiani* (p. 180), *Roma, Viale Angelico* (p. 186), *Luciana ha tre anni* (p. 198), *Spiaggia (Celle Ligure)*, (p. 206), *Le amicizie fedeli* (p. 218).

Il suo *Martin pescatore* mi ha fatto ricordare una sua antica freschissima prosa (Bartolini è uno dei nostri migliori prosatori: nel rendere il respiro felice delle campagne non so oggi chi lo uguagli): « Noi [lui e Anna] eravamo lungo gli argini, alle siepi, agli usignoli, alle querce, alle gazze (...). Ci si fermava al solitario, flessibile, ponticello di legno dove, di sotto, trascorrevano frotte di trote leggere come nuvole sulle acque (...). Fu in una di tali capanne che io incisi (là Anna accanto) la storia di un Martin pescatore che tutti e due avevamo osservato lungo una deviazione d'acqua, in quel tratto, dall'Adige, che fa confluenza con l'Isarco... ». Amico lettore, apri (o riapri) la « Vita di Anna Stickler », a pag. 129: dove c'è la fragrante storia del *Martin Pescatore*.

In queste tavole vediamo (anzi: sentiamo) quella « perpetuelle vibration », cui accenna Baudelaire in una delle sue più acuminate prose critiche: e il « totale » è suggestivo: l'« harmonie », le « mélodie », le « contre-point », cioè la vera poesia.

Bartolini tiene a dichiarare d'avere molto imparato da Giovanni Fattori. Fu, credo, il primo a invitare a porre attenzione anche sulle acqueforti del grande toscano. Ricordo, in proposito, una sua lunga prosa scritta con penna celeste: « Tali opere [parla dell'acquaforte fattoriana « *Il priore* »: Un capolavoro; e sembra parlare anche della sua religione] si concepiscono a mano a mano come prendono realizzazione, ossia mentre l'artista cammina e vede varie cose; tante cose. Si ferma. Dice: Questa è bella. Non dice altro. Ancora vuol vedere altro. La sua aureola, in mezzo al cuore, non splende ancora bene, per gli occhi. Poi, e quando egli si ferma e si pone a tracciare le prime linee che, a mano a mano, il suo intaglio, (il suo arabesco, il suo merletto, la sua tessitura) si fa divino. Io anche lo so un poco. E' in tali momenti, quando si è così buoni, che si è ben preparati anche a morire, se occorresse. Ci incominciano a tremare le mani. Tremiamo come i rabdomanti. Siamo, sì, dentro di noi, e sentiamo, sì, perfettamente noi; il sangue ruscella più che mai bene; ci amiamo in noi; come nell'amore con una donna ci amiamo nel corpo che abbracciamo; ma noi sentiamo che, allora quando operiamo cosa di arte, siamo non più noi soltanto, bensì siamo l'universo intiero, l'universo spirito creatore. Abbracciamo, con gli occhi, gli alberi e i rami e le foglie e financo i fili: qualche filo che vediamo nell'aria, e i segni, i solchi delle ruote dei carri per le strade umide, anche essi abbracciamo. Umida di *humus* appare la terra. La natura odorosa fa festa alle nostre narici. Anche il fango odora, in febbraio. E' gravido di amore anche il fango, allora. O c'è qualche stelo di pesco e di susino che, steso sul fango, odora... ».

Chiuso questo bellissimo album, non resta che confermare essere Luigi Bartolini un poeta: uno dei nostri più rari poeti: un uomo celeste che sente la noia (dolorosa noia) di questi nostri giorni così nervosamente distratti, così poco cortesi verso la suprema bellezza della Poesia. « Non soltanto è in pericolo ogni credo di artista, ed ogni sereno, religioso, concetto del perchè si sta al mondo, ma è in pericolo l'istesso senso d'umanità ». Se pensate a questa sua « celeste » condizione, capirete certi suoi violenti umori, certe sue polemiche (non tutte, in verità, giustificate): che solo ai facili e ai banali possono sembrare tinte di veleno o di personale villania. Sono sfoghi di un poeta sincerissimo.

L'attivissimo Bartolini (uomo di molte arti e di un'arte sola: la Poesia; uomo che avrebbe meritato tempi più umani) ha finora inciso 1067 acqueforti.

Sue incisioni sono alla Galleria degli Uffizi, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia, al Museum of Modern Art di New York, alla Biblioteca Nazionale di Parigi, al Museo di San Gallo in Svizzera, al British Museum di Londra.

Mario Carlini

● La Mostra « *Tiepolo et Guardi dans les Collections Françaises* », organizzata dal Comité National pour la sauvegarde de Versailles, è aperta alla Galerie Cailleux, a Parigi.

E' aperta al Museo del Petit Palais, a Parigi, la Mostra della Collezione Van Beuningen, che presenta numerose opere attribuite ad artisti italiani.

● Il 15 dicembre u.s. è scaduto il termine per la presentazione dei lavori ai concorsi banditi dal Centro Didattico Nazionale, di Firenze tra gli insegnanti di scuole elementari e medie d'Italia.

Il tema per gli insegnanti elementari era il seguente:

« Il problema dell'educazione civile nella scuola elementare, possibilità e difficoltà del suo insegnamento, illustrare soprattutto in base alla personale esperienza dell'insegnante ».

Sono stati inviati n. 135 lavori, di cui n. 7 restituiti agli autori perchè non erano state rispettate le norme stabilite dal bando di concorso.

Il concorso per insegnanti medi aveva per tema:

« Esponete il vostro pensiero sul rinnovamento medio nel senso della scuola attiva, illustrandolo preferibilmente con l'esposizione e l'esame critico di personali esperienze ».

Dei n. 39 lavori inviati al concorso n. 5 sono stati restituiti agli autori per non aver rispettato le norme d'invio.

Le Commissioni Giudicatrici nominate dalla Consulta del Centro Didattico Nazionale di Firenze saranno presiedute dal Prof. Giovanni Calò, Presidente della Consulta del Centro stesso, della Commissione per il Concorso riservato agli insegnanti medi fanno parte anche il Prof. Stefanini e il Prof. Tamborlini, rispettivamente il Presidente e il Direttore del Centro Didattico Nazionale della Scuola Secondaria di Roma.

Gemito – Studio per il « Pescatorello »

NOVITÀ IN LIBRERIA

LETTURA LEOPARDIANA E ALTRI SAGGI

Non sono in molti oggi, fra i giovani dell'ultima generazione, quelli che esercitano la critica letteraria e le serbano un posto principale, cioè senza subordinarla ad altri interessi, magari ad ambizioni rivolte verso un esercizio propriamente creativo. Appena qualcuno poi studia di darsi una direttiva, un fondamento metodologico, anziché affidarsi a un comportamento empirico e far leva esclusivamente sulle suggestioni del gusto. Altri pochi infine ripetono procedimenti che in passato sortirono effetti d'indubbia validità, ma che andrebbero integrati in una sintesi che tenga conto di nuove componenti, in primo luogo di una diversa condizione della sensibilità, dei mutati interessi e di alcune istanze divenute più urgenti nel nostro tempo.

Tanto meno si è stabilita, fra i giovani critici, una consuetudine di lavoro solidale [illegible] a un minimo comune [illegible], sì che da questa sorta di [illegible] potrebbe anche derivare un non trascurabile incentivo a quel rinnovamento letterario che ormai da [illegible] È del [illegible] dalle [illegible] la prima [illegible] post-[illegible] ancora prossima [illegible] rispettivi [illegible] alla [illegible] nuova scelleza e [illegible] dalla precedente [illegible] nel senso di un [illegible] e aggiornato.

Ed è per i pochi che vengono svolgendo il loro lavoro da isolati, per così dire, va per ciò stesso reso atto di un merito anche maggiore, nella parte in cui si vedono costretti dalle circostanze a far senza i vantaggi ingegnosamente derivabili da una comune intesa.

Uno di essi è Leone Piccioni, che ha recentemente pubblicato presso Vallecchi un denso volume, «Lettura leopardiana e altri saggi», che rappresenta una più ampia referenza, oltre che della ricca dotazione di gusto, della preparazione e serietà di cui l'autore ha già dato prova nei numerosi saggi e articoli apparsi in riviste e giornali.

Il libro contiene un saggio leopardiano diviso in tre capitoli; gli altri sono su Verga, Ungaretti e Pavese. Ad apertura, introducendo quello esercitato sul Leopardi, Piccioni delinea alcune premesse metodologiche che, a parte i risultati certamente positivi già ora forniti, ci sembrano inoltre attendibili per gli sviluppi che potranno assumere quando il nostro critico, ora giovanissimo, potrà giovarsi di una più ampia esperienza.

«Ogni lettura critica di testi poetici — egli scrive — può essere condotta, si sa, in due modi diversi: da una parte l'attenzione alla forma, al linguaggio, ai fatti di stile... dall'altra invece l'interesse umano, la storia dell'anima, il significato di un nuovo messaggio. Una lettura, quest'ultima, finora di rado condotta con quella necessaria attenzione, con quel rigore documentario di cui necessita. Sostituito il metodo dilettantesco con quello scientifico già in atto nella prima, non vi è dubbio che è la seconda lettura quella che più ci interessa». Vale a dire, una lettura fondata sulla naturale, eppure spesso trascurata, integrazione del concetto dello stile; e nell'assiduità che dimostra con le pagine dello Zibaldone non dev'essergli sfuggito che appunto il Leopardi reca in proposito un efficace chiarimento quando annota che «rigorosamente parlando l'idea dello stile abbraccia quello che spetta ai sentimenti come quello che spetta ai vocaboli».

Sulla base di tali premesse risulta legittimo che il Piccioni riferisca la genesi del metodo di ricerca da lui seguito, da una parte ai critici dei valori formali: al De Robertis, dal quale gli discendono le suggestioni di un modo di lettura estremamente individuante; al Contini, per l'utilizzazione degli strumenti della linguistica e della filologia ai fini di un più armato scandaglio critico, e inoltre a Ungaretti, che di fronte a taluni testi poetici si dimostra inarrivabile per profondità e forza di penetrazione. D'altra parte sul Piccioni agisce l'inesauribile insegnamento del De Sanctis e il suo agguerrito senso storico. Converrà aggiungere: di un De Sanctis meno inteso secondo l'immagine piuttosto irrigidita che di lui ha finito per restituirci la cultura crociana, che secondo la disposizione problematica implicita nel suo discorso e di cui del resto egli stesso faceva esplicita professione quando scriveva che le teorie astratte «non sono buone che a gonfiarci di superbia... e giovano poco a formare il gusto e a stimolare le forze produttive».

Nel primo dei tre capitoli in cui si articola il saggio sul Leopardi vengono riaffermate quelle che già l'Ungaretti ebbe ad indicare come le grandi direttrici della poesia leopardiana, e che ora il Piccioni conforta di larghi riferimenti ai luoghi, maggiormente indicativi al riguardo, dello *Zibaldone*, dell'*Epistolario* e delle *Operette*. «Il sentimento del perire che si collega alla «durata» dei sentimenti e delle cose, il senso dell'«infinito», la necessità poetica della «finzione», lo squilibrio perpetuo (il procedere su due piani) tra realtà e sogno», sono le scoperte delle quali il Leopardi viene arricchendo il suo patrimonio di pensiero; parallelamente viene risolvendo i problemi di linguaggio e precisando i nuclei espressivi, in ordine a una fruizione poetica di quell'accrescimento ideologico.

Nel secondo capitolo Piccioni esegue una lettura appunto intesa ad individuare con estrema puntualità il travaglio durato dal poeta attraverso la composizione delle prime dieci canzoni, senza tuttavia perdere di vista i dati del messaggio umano che urgono dietro quella strenua ricerca. Infine il terzo capitolo reca una descrizione approfondita, attraverso l'accurato studio delle varianti, della formazione del linguaggio leopardiano, già completamente definito, come ritiene giustamente il Piccioni, al termine del processo di elaborazione che accompagna le dieci canzoni e che determina la completa enucleazione dell'«esperienza eloquente» (alla quale il Leopardi si riporterà con i *Canti* composti dopo il '32) e al tempo stesso, il deposito in variante di elementi che verranno in seguito utilizzati ai fini delle più alte invenzioni evocative.

Qui non abbiamo potuto che indicare molto approssimativamente la linea in cui si è svolta la ricerca del critico, e non ci soffermeremo sugli altri saggi, ai quali vorremmo piuttosto rinviare direttamente il lettore, raccomandandogli, se ci è lecito, soprattutto l'ultimo, su Pavese, che a nostro avviso rappresenta uno degli studi più approfonditi, e certamente il più completo, che siano stati condotti intorno all'opera del compianto scrittore. E' il saggio in cui vibra di più il senso di una partecipazione commossa, ma non è perciò da credere che si presenti in un'angolazione critica ridotta rispetto agli altri.

Piero De Tommaso

● E' uscito il fascicolo di dicembre di «*Pantheon*» - Rivista di Storia, Lettere e Arti.

Il sommario comprende: Stendhal *Piazza della Signoria*; Pietro Paolo Trompeo *Un pupazzettista dell'ultimo Ottocento*; Vittorio Bersezio *Architettura di Torino*; C. de Brosses *Lettere dall'Italia* (IV); Pio Pecchiai *La «Pietà Rondanini»*; Trilussa *Poesie varie*; Mario Adriano Bernoni *Il Poeta degli animali parlanti*; W. Goethe *Fascino di Palermo*; Emma Amadei *Antonio Mancini*; G. Carducci *Nel chiostro del Santo* ecc.

L'elegante fascicolo contiene inoltre: Orario dei Musei di Roma; Calendario degli avvenimenti turistici 1953; informazioni e cronache. In vendita esclusivamente presso la Libreria Hoepli.

● (Bordeaux). Il Prof. Barrière, titolare della Cattedra di Letteratura Francese dell'Università di Bordeaux, ha tenuto, il 6 dicembre alla Dante Alighieri, una Conferenza sul tema: «*Voyageurs Français en Italie*».

(Montpellier). Sull'*Otello* di *Verdi* ha tenuto una Conferenza con audizione di dischi il Critico musicale Marius Guérin (Société de l'Enseignement Populaire, 1° dicembre).

(Montpellier). Ha avuto inizio, presso la Facoltà di Lettere, con una lezione del Prof. René Monnot sul *Canto X dell'Inferno*, un *Corso di Letture Dantesche* promosso dalla Dante Alighieri.

(Montpellier). «*La recherche de la personne dans l'oeuvre de Pirandello*» è il tema di una Conferenza tenuta alla Facoltà di lettere, per iniziativa della Dante Alighieri, dal Prof. Joseph Moreau dell'Università di Bordeaux.

(Montpellier). Sul tema «*Hôtes Italiens de Montpellier*» il Prof. Alberto Sorani, Lettore di Italiano alla Facoltà di Lettere, ha tenuto una Conferenza il 16 dicembre alla Société de l'Enseignement Populaire.

(Montpellier). «*Italie, terre de lumière*» è il tema di una proiezione di diapositive a colori con accompagnamento musicale e conferenza di Padre Merveille, che ha avuto luogo il 15 dicembre alla Salle des Concerts del Teatro Municipale.

● L'on. Giulio Andreotti ha reso nota alla Commissione Interministeriale del Teatro, nel corso della sua più recente riunione, la decisione del Governo di nominare due Commissioni incaricate di studiare e risolvere i problemi concernenti le attività degli enti lirici e del teatro drammatico. Saranno chiamati a far parte di tali Commissioni — che inizieranno i loro lavori ai primi del prossimo anno — personalità artistiche ed esperti teatrali, oltre ai rappresentanti delle categorie interessate.

«VESUVIO E PANE» DI CARLO BERNARI

Usi, costumi, atteggiamenti, modi di dire napoletani sono sparsi un po' dovunque nella produzione narrativa di Carlo Bernari, da *Tre operai* a *Prologo alle tenebre*, a *Speranzella*. Ma erano episodi, fatti d'ogni giorno inquadrati in una prospettiva, in una visione di assieme limitata a una zona, a un quartiere e lo scrittore dipingeva uomini e cose in virtù d'un linguaggio impastato nella parlata popolare, tra colori e sfumature proprie dei vicoli e delle strade considerate. La narrazione perciò si faceva tutta polpa e sangue, tutta vivida e realistica rappresentazione di uomini e cose di Napoli. Ora, con la stessa vivezza e concretezza figurativa, Bernari ci offre un quadro compiuto della vita della città in *Vesuvio e pane* (Ed. Vallecchi, Firenze, 1952, pp. 500, L. 1200). E' insomma una cronaca che investe tutti gli aspetti della vita cittadina e li distende in una tela narrativa di vaste proporzioni, con colori particolari, drammi singoli e collettivi veduti come in una favola tragica in cui però non manca la vena satirica e comica di Pulcinella.

Nella narrazione, insomma, c'è il respiro dell'arte e della poesia che consente alla cronaca di elevarsi a fiaba, a prospettiva da Opera dei Pupi. Questi ultimi figurano nei ricordi del protagonista fin dalle prime pagine, si ritrovano lungo il racconto, riappaiono alla fine col Vesuvio dipinto sullo sfondo del teatrino ambulante; e la suggestione che ne scaturisce fa sì che le tragedie e gli episodi si dispongano in un alone leggendario, come di cosa passata che torni per bocca d'un rapsodo e non invece la cruda realtà quotidiana della Napoli del dopo guerra. Bernari è stato felice nella scelta degli episodi, nella collocazione di essi, nell'impasto del racconto. Lungo il quale si assiste alle vicende di un napoletano che torna da Genova dopo molti anni perchè ha saputo, come tanti altri, che Napoli si vende per due soldi. E' una favola, un modo di dire che rispecchia una situazione secolare, che vuole dipingere la miseria del popolo, nel senso che, vendendosi Napoli per due soldi, non vi sia chi li abbia per comprarla. (Ma in realtà è una nave da ricuperare e su di essa si intesse tutta una rete di affari, tutta una somma di speranze e di lavoro: e tutto sfuma perchè arriva una ditta di Genova spezzando trame e speranze).

Con una simile leggenda, è facile capire le trame che vengono imbastite, le illusioni che nascono, le delusioni che seguono, incappandovi anche professionisti solitamente attenti e calcolati nelle cose. Su tutto affiora poi il sorriso di Pulcinella, avvertendo che Napoli è sempre Napoli, tanto è vero che egli, Pulcinella, sa uccidere anche la morte. Così la realistica visione di Bernari si colora di irrealtà, di fantasia leggendaria, come allontanandosi nel tempo. Al contrario, nelle pagine scorre la vena essiccata di questi anni senza lavoro, per cui gli uomini si industriano nei Mille Mestieri della Disperazione, aggrappandosi a questa e a quella speranza che diviene ragione di vita e di morte. Uomini veri si agitano, agiscono, tessono trame, speculano sul mercato ormai dissanguato e pur ti sembrano personaggi fantastici, usciti da un libro dimenticato, per vivere in un'atmosfera che è ancor più irreale della loro stessa esistenza. Irreale, ma in un senso tutto proprio e vero perchè fatto di pene e di dolori quotidiani.

E non si tratta di polemica o di denuncia sociale; si tratta di rappresentazione schietta, realistica, che obbedisce alle istanze delle cose, ai fatti, alle figure che vivono la loro giornata. Il napoletano che torna finirà dentro, suo malgrado; gli amici fatti al suo arrivo, la signorina zoofila, Domenico Esposito, Nanda che si getta con due sue creature dal Parco di Posillipo, don Elia e Compratutto, l'ingegnere e suo nipote, la signora elegante, la gente dei ritrovi notturni, la siringaia ecc. hanno tutti qualche cosa da far comprendere al lettore, qualche cosa che sovrasta come il Monacello della leggenda o che è causa e ragione di suicidio come i due notai rispettivamente suocero e marito della povera Nanda, qualche cosa come lo stesso Vesuvio senza più una boccata di fumo.

Ma Napoli è il paese del sole, dove il gelsaio «afferra al volo un panierino, vi sistema sul fondo tre foglie, le colma di gelse. Il panierino si arrampica di nuovo verso l'alto e lascia cadere gocce di liquore rosso come sangue sul selciato» (p. 36); dove si sa che la vita è una scalinata; sotto, sotto a tutti, prima dell'ultimo gradino, ci stiamo noi, i vermi della situazione; più sopra ci stanno gli animali (sapessi stanotte che incontro ho fatto: una vera signora, istruita, eppure parlava delle bestie come se fossero state creature!) poi un gradino più su ci puoi mettere Pulcinella e tutti i Pulcinelli che Diocomanda» (59); dove ogni *basso* è munito di persiane verdi avvolgibili, «per nascondere al sole le miserie di dentro, le nudità, i peccati, lo scarso pane diviso fra troppe bocche, le mille vergogne di una vita che dev'essere pubblica per forza» (170). E' il paese dove manca l'assistenza sanitaria, ma abbonda il sole, ma sovrasta il Vesuvio, ma si ha l'Opera dei Pupi, si ha Pulcinella che ammazza la morte.

Tutti questi motivi fanno la poesia delle pagine di Bernari, che hanno tra l'altro squarci di vera bellezza, reperibile sia nelle svolte del racconto, sia nella rifinitura degli episodi che caratterizzano l'insieme della vicenda, da quello di Forcella in cui il protagonista viene arrestato a quello della nave da recuperare che sta al centro, da quello di Nanda a quello della signorina zoofila, che raccoglie cani e gatti nella sua casa ed è sfrattata dal proprietario che ha fatto intervenire l'ufficio d'igiene. Una fioritura, insomma, di vicende che ridicono la vita nel suo farsi ed è merito di Bernari essere riuscito a rendere il tutto in un tessuto narrativo favoloso, che attinge vigore realistico diventando una commedia umana.

Angelo Mele

VETRINETTA

ANTONELLI - DEMOLINS - FERRIÈRE - PARENTE - STEFANINI - VALVERDE

MARIA TERESA ANTONELLI: *L'Ascesi Cristiana in A. Rosmini*. Domodossola, «Sodalitas».

Nella «Collana di Studi Filosofici Rosminiani» della «Sodalitas» M. T. Antonelli ha pubblicato uno studio sull'ascesi cristiana di A. Rosmini. A causa, soprattutto, di circostanze esterne (le polemiche col Gioberti e coi Gesuiti) il Roveretano è più conosciuto come genio speculativo e filosofo che come maestro di ascesi cristiana, ma la sua figura morale e spirituale non è inferiore al vigore della sua speculazione teoretica. Il Rosmini è stato un vero maestro di religiosità e di pienezza di vita religiosa, tra gli uomini dell'800 e il suo pensiero meditativo sulla vita ed esperienza cristiana trova larga e sicura testimonianza oltre, e ancor più, che nei suoi trattati spirituali e ascetici, nel suo *Epistolario spirituale* che ci dà la visione rosminiana della vita cristiana e della disciplina — l'ascesi — che essa impone all'uomo in cerca della santità. Coraggioso come pensatore moderno, Rosmini è audace come maestro di vita spirituale, di un cristianesimo totale. L'antica sapienza della vita religiosa cristiana egli la ripropone come sforzo individuale sempre nuovo, come impegno diretto alle due esperienze fondamentali della esistenza: quella di essere uomini e quella di essere cercatori di eternità.

Lo studio dell'Antonelli non è un'esposizione dell'ascetica del Rosmini ma un libero ripensamento di alcuni punti della dottrina rosminiana. La sua ricostruzione dei porsi e della struttura dell'ascetica rosminiana giustifica l'interesse e la simpatia di tanti spiriti attenti e illustri, di ieri e di oggi, verso il Rosmini come maestro di vita spirituale.

u. p.

●

PIETRO PARENTE: *La Teologia*. Roma, Universale Studium.

La Universale Studium si è arricchita di un prezioso volumetto: *La teologia*, nel quale il chiar.mo teologo Pietro Parente presenta ai laici una visione sintetica dei problemi teologici, del loro carattere e della loro storia.

Se si riflette che la più grave lacuna della coltura contemporanea in Italia, è proprio l'ignoranza in materia religiosa, favorita dalla mancanza dell'insegnamento della teologia nelle Università, deve essere accolto col massimo favore ogni tentativo di far penetrare tra i laici la conoscenza della scienza sacra, con pubblicazioni come queste presentate in una forma e con un metodo rispondenti alle esigenze del pensiero moderno.

Il volumetto è, per la sua chiarezza e vivacità, di piacevole lettura e costituisce una guida preziosa per tutti coloro cui non basta il catechismo elementare, e che vogliono essere introdotti ai problemi e metodi della teologia. Le pagine dedicate alla crisi modernista e alla «nuova teologia» che la *Humani generis* di Pio XII ha così tempestivamente diagnosticata, serviranno a mettere in guardia i laici cattolici dalla smania di novità e dalle aberrazioni cui portano le tendenze riprovate dalla Chiesa.

o. p.

●

L. STEFANINI: *Itinéraires métaphysiques*. Paris, Aubier, Ed. Montaigne.

Salutiamo con soddisfazione l'apparire in edizione francese dei saggi «Metafisica dell'Arte», «Metafisica della Forma», «Metafisica della Verità», «Metafisica della Persona», con cui Luigi Stefanini aveva già elaborate e fatte conoscere sin dal 1947-48 in Italia sue originali e particolari interpretazioni della modernissima indagine filosofica ed estetica.

Il nuovo volumetto, destinato al pubblico degli studiosi francesi, è preceduto da otto pagine introduttive del traduttore J. Chaix-Ruy, che presentano degnamente la personalità e l'attività del nostro eminente filosofo. Vi precisa come tra le due strade dell'Idealismo storicistico o attualista, e dell'Idealismo esistenzialista o irrazionale lo Stefanini abbia tracciato la propria senza superare la crisi traversata dai suoi amici A. Carlini, F. M. Sciacca e V. La Via per correggere e oltrepassare l'attualismo di Giovanni Gentile.

Il suo personalismo spiritualista è una metafisica della persona o una psicologia razionale sboccante in una teologia razionale. La razionalità è inserita in noi così profondamente che è la stessa coerenza «per cui l'io persiste nella sua unità e nella sua identità attraverso la molteplicità dei suoi atti».

E' un processo di autoconquista e di progressiva spiritualizzazione. Il pensiero è quindi complementare dell'essere, non viene dal difuori. «Ens declarativum et manifestativum sui». Di qui il carattere essenzialmente antico e creatore della parola. «La parola è riflessiva prima d'esser transitiva; grazie ad essa la persona partecipa della sua propria essenza, e questa partecipazione tutta personale rende possibile la partecipazione interpersonale».

Fissando questi momenti tocchiamo il nodo dell'impostazione e degli sviluppi del pensiero di L. Stefanini, pensiero, che non fissato nei suoi termini definitivi si avvantaggia di sempre nuovi approfondimenti e interiorizzazioni.

A. Gh.

●

JOSÉ MARIA VALVERDE: *Estudios sobre la palabra poética*. Ediciones Rialp S. A., Madrid 1952.

Agli originali meriti poetici di José Maria Valverde, noti e apprezzati, da parte dei lettori anche non di lingua spagnola, come fra i più suggestivi dell'odierna lirica di Spagna, si affiancano ora, per iscritto, anche quelli di una sensibilità estetica finissima, quale appare in questa raccolta di saggi. Era del resto naturale presupporre, anche da parte di coloro che non conoscessero personalmente l'autore, una tendenza del Valverde a penetrare con acutezza nell'opera d'arte altrui, conseguenza naturale delle doti introspettive che caratterizzano la sua poesia.

Decisamente tolti i confini fra «espressione» e «contenuto», l'estetica del Valverde si distingue per la somma modestia delle sue aspirazioni, così come per il rilievo dei suoi risultati. Se infatti si confronti la considerazione preliminare del Valverde «lettore» di poesia altrui («la mia illusione è di contribuire alla riforma di costumi nella critica poetica che vediamo iniziarsi nella nostra lingua con le opere di taluni maestri; considerare l'ufficio critico non come una spiegazione a parte, come altra opera, o come la traslazione ad altri paralleli e meridiani, ma come un semplice aiuto al lettore, come un affondamento ed arricchimento nella lettura — l'unica cosa che interessa —, ma dentro dello stesso cammino della parola poetica») con gli ampliamenti di orizzonte che ci vengono, sui poeti da lui «letti» in questi saggi, si rileva facilmente il contributo che tali saggi arrecano. L'attezione del Valverde è diretta a poeti della sua terra o di lingua spagnola dell'America, di particolare rilievo nella poesia d'oggi, César Vallejo, Antonio Machado, Jorge Guillén e Luis Felipe Vivanco, e in quella di ieri, San Juan de la Cruz, e a poeti di altri popoli, di ieri e di oggi, Hölderlin, Verlaine e T. S. Eliot; né ci è possibile qui seguirlo nelle felici inaspettate deviazioni che, attraverso la reazione intellettuale e fantasiosa del giovane poeta-critico, ci introducono in mondi di arte e di umanità di molto interesse (uno per tutti: quello di *Vallejo y el lenguaje infantil*). Ci basti richiamare qui l'attenzione anche del lettore italiano su questo nuovo aspetto della personalità dell'autore.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

A. FERRIÈRE: *Trasformiamo la scuola*. Firenze, Nuova Italia.

E. DEMOLINS: *L'educazione nuova*. Firenze, Nuova Italia.

La notissima e utilissima collana «Educatori antichi e moderni» si arricchisce di due nuove opere.

Il Ferrière, opponendosi all'istruzione prematura e al sovraccarico dell'alunno, invita l'insegnante a «favorire lo sviluppo naturale dello spirito dei giovani, a nutrire il loro appetito di sapere, a indirizzare verso fonti dalle acque più stimolanti la loro sete di istruirsi e di vivere», e illustra le sue opinioni con le esperienze «più significative» della scuola attiva. E' superfluo citare i pedagogisti che si opporrebbero a una concezione, in certo senso, lassista dell'insegnamento, ma è altrettanto superfluo rammentare quanti ormai siano convinti, tra l'altro, che la scuola e l'alunno sono afflitti da un sovraccarico letale. Nell'opera del F. è appunto ricercata la misura e la qualità di un'opera didattica, che considera lo spirito come intuizione ed intelligenza. Utilissimo il panorama dello stato della pedagogia nel mondo.

L'altro libro, di un precursore delle riforme odierne, è l'esposizione dei principi che animarono il Demolins nella fondazione e nella direzione dell'«École des Roches» (Normandia, 1899). Si ritroveranno in esso intuizioni ed esperienze che i profani credono recentissime, postbelliche, legate alle varie Città dei Ragazzi. Non dispiacerà all'uomo di cultura apprendere che nel '98 la democrazia aveva già intuito taluni rimedi, anche se poi ha voluto sperimentare mezzo secolo di mali. Il libro è presentato con sobrietà ed efficacia da F. Bettini.

F. R.

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

MOSTRA E GIUDIZIO INGLESE
SUL RISORGIMENTO ITALIANO

Piero Treves

IL MALE DI CASA CORAZZINI

Auro d'Alba

ADDIO AD EVA SIKELIANÚ
MELACHRINÓS E SKIPIS

Filippo Maria Pontani

DUE QUADRI INTRIGANTI

Ci sono delle opere d'arte che sembrano fatte apposta per intrigare chi le osserva proponendo, quasi maliziosamente, un problema che attende da tempo la sua soluzione. Ciò non avviene soltanto nel più grave e impegnativo dei problemi, quello dell'attribuzione, ma riguarda spesso dei particolari, dai quali, tuttavia, dipende talvolta tutto il significato dell'opera: ne si tratta di districare il valore del contenuto o il chiarimento letterario del dipinto, come, per esempio, per la «Tempesta» di Giorgione o «L'amor sacro e profano» di Tiziano, quadri che, qualsiasi tema sia stato proposto ai loro autori vivono ugualmente dell'incanto perfetto creato dalla piena realizzazione della fantasia. Si tratta, invece, di lasciarsi condurre da quel sentimento di vaga, ma insistente mancanza di armonia che spesso rileviamo in un quadro, per domandarci la ragione di tale insufficienza, la quale non sempre dipende da un momento di minore intensità della creazione artistica, ma da collaborazione, da intrusioni arbitrarie, da trasformazioni che l'opera ha subito in vari tempi, talvolta a brevissima distanza dal tempo in cui l'autore lavorava o addirittura vivente l'artista.

Di questi problemi che sembrerebbero appartenere alla storia esterna della opera d'arte, ma che molte volte entrano nell'intimo della struttura dell'opera studiata, si è sempre più da vicino, e seriamente interessata la critica dell'arte in stretta collaborazione con i mezzi scientifici dei quali solo da poco tempo essa può giovarsi con positivi e spesso sorprendenti risultati. Al centro di questi mezzi, dei quali le maggiori raccolte d'arte del mondo si giovano ormai abitualmente, sta la radiografia dei dipinti, che, usata razionalmente da pochi decenni, ha raggiunto la perfezione tecnica della radiografia medica ma, naturalmente, come questa, ha bisogno d'essere interpretata e «letta» da chi si intende di quadri antichi dal punto di vista critico e tecnico. Nè, dopo i facili entusiasmi dovuti al desiderio di porre sul piano meccanico facoltà del tutto intuitive, di gusto e di cultura, si pensa più che la macchina radiografica possa sostituire l'occhio del conoscitore, nell'esame d'un quadro: è vero, anzi, il contrario, che, senza l'esperienza e la sagacia del critico, (come senza la valentia dello specialista) la migliore radiografia resta muta o incomprensibile, anche per le tavole e le tele prese in esame.

Ma, se accenniamo ancora una volta all'importanza della radiografia dei dipinti, non è per proclamarne l'efficacia quando essa è già entrata nell'uso comune alla tecnica del restauro e dello studio delle opere d'arte; piuttosto per additarne la funzione di chiarimento o di «radiodiagnostica» che già indicavano in un breve saggio di vent'anni fa (1) e in altra occasione in senso più ampio (2). Chiarimento che ha, ormai, luminose affermazioni nell'attività dei più noti critici e storici dell'arte: come Roberto Longhi, che ne ebbe la riprova della felicissima intuizione che indicava un Raffaello nel ritratto femminile della Galleria Borghese, attribuito a Ridolfo del Ghirlandaio. Significativa anche la scoperta d'una prima versione della «Tempesta» di Giorgione, nel particolare del soldato, al posto del quale l'artista aveva abbozzato una bagnante.

Se volessimo, come del resto meriterebbe, attribuire alla radiografia dei quadri una sua funzione educatrice, per così dire, della critica, oltre a riconoscerle l'indiscusso valore di sussidio e di chiarimento, potremmo ricordare come oggi, anche senza volerlo, noi osserviamo i quadri anche in rapporto al loro abbozzo sottostante e alle eventuali «varianti» con maggiore attenzione in quanto sappiamo di poterci giovare di questo nuovo mezzo di studio.

Ma per ora limitiamoci alla sua funzione di controllo o di collaudo dell'intuizione e dello studio critico, e parliamo a modo d'esempio, di due quadri che si presentano all'osservatore con un aspetto «intrigante» in quanto non soddisfano pienamente a quella coerenza dell'insieme che indica sempre un'opera d'arte riuscita in ogni sua parte.

Uno è il quadro, nella galleria nazionale del Museo di Napoli con il ritratto di Luca Pacioli, grande prospettico e matematico del Quattrocento, in atto di far lezione, l'altro è il più noto dipinto giorgionesco del Museo di Palazzo Venezia, anch'esso un ritratto, affascinante per la sua alta spiritualità, attribuito variamente a Sebastiano del Piombo, a Domenico Mancini, allo stesso Giorgione.

Distanti alcuni decenni l'uno dall'altro, i due quadri sono accomunati da elementi esterni ed interni al valore del dipinto, che vanno considerati e permettono di esaminarli insieme.

Tanto l'uno che l'altro presentano un doppio ritratto, con vivo predominio di un personaggio sull'altro: si tratta, cioè, di due ritratti eseguiti per un protagonista e, se mai, per un compagno di minore importanza che si tiene come da parte di fronte al personaggio principale. Quello di Luca Pacioli è davvero un ritratto «in cattedra» nel quale il frate matematico è raffigurato in tutta l'austerità della sua missione: quello di docente e sottile indagatore di teoremi e problemi di geometria sulle orme del grande Piero della Francesca, autore del «De Prospetiva pingendi».

La solidissima immagine è disposta con rigoroso equilibrio nel quadro dove in un solido geometrico di cristallo, appeso ad una cordicella, l'acqua, trasparentissima, stabilisce una perfetta linea di orizzonte mentre le facce del poliedro riflettono la luce ed anche, in un particolare, la facciata d'una chiesetta, oltre la finestra, invisibile dalla stanza entro cui avviene la lezione dell'illustre docente: su di una lavagna è segnato un problema di geometria e tutto fa credere che il ritratto voglia essere una ideale eppur naturalissima commemorazione del celebre Luca Pacioli.

Ma il giovane che, sulla destra, s'affaccia a turbare con la sua inattesa presenza l'armonia severissima del quadro sembra estraneo alla dignità del personaggio principale e fa pensare ad una aggiunta voluta dal committente e operata dallo stesso artista o da altri che ne ebbe incarico, dopo che il quadro era stato terminato.

Lo stesso si osserverà nel poetico ritratto giorgionesco del Museo di Palazzo Venezia, come ebbi già occasione di far notare nel saggio ricordato sui «Raggi X e la critica d'arte».

Non soltanto il quadro guadagna moltissimo ad essere immaginato senza la figura prosastica (per quanto interessante) del giovane che s'affaccia dietro la spalla del trasognato signore, ma la stessa tecnica pittorica di questo particolare sembra sensibilmente diversa dalla bellissima e delicata fattura del resto del dipinto. Se poi, nei due casi analoghi, vogliamo ricorrere a quella che chiamiamo «architettura» del quadro, ancora più chiaramente si noterà la perfetta impostazione delle immagini principali, nella loro solitudine, di fronte alla doppia visione che si genera dall'aggiunta del secondo personaggio.

Si potrà sempre supporre che lo stesso pittore sia stato obbligato a mettere due figure sulla tela, pur dando maggiore importanza al protagonista; ma viene in mente che, trattandosi di opere di così alto livello, l'artista avrebbe saputo, in questo caso, unire con maggiore abilità e coerenza le varie parti della sua composizione, tanto più che il vuoto che si verrebbe a produrre dall'ideale abolizione dell'altro personaggio tornerebbe, nei due casi studiati, a tutto vantaggio delle due opere d'arte.

E' questo il caso di accertare, con la radiografia, la contemporanea esistenza delle due figure nei dipinti accennati. Dal risultato potrebbe anche emergere il diverso tempo al quale le figure appartengono e, mentre ciò contribuirebbe a ristabilire la giusta unità del quadro, potrebbe anche venire incontro alla maggiore precisione dell'attribuzione che, nel caso del quadro di Palazzo Venezia è ancora controversa, per quanto l'ipotesi di Giorgione vada guadagnando sempre più il mondo dei critici.

Insomma, mentre sarebbe follia (anche nel caso di una sicurezza assoluta della posteriore aggiunta operata nei due quadri) suggerire un «ripristino» che stabilisse le immagini aggiunte, il che andrebbe contro il rispetto della storia ed anche alla stessa vita estetica del quadro, non sembra vano capriccio riprendere il problema di uno studio che ci presenti, su fotografia, il quadro nella sua autenticità, qualora, s'intende, la prova scientifica della radiografia confermasse la supposizione nata da un certo impaccio che i due quadri producono, col loro aspetto, appunto, «intrigante».

Valerio Mariani

(1) V. Mariani - *Saggio di radiodiagnostica d'un quadro antico* - Roma, 1932.
(2) V. Mariani - *I raggi X e la critica d'arte*, in *Emporium*, aprile 1937, pp. 197.

Jacopo de' Barbari - Ritratto di Luca Pacioli (Museo Nazionale Napoli)

● La Commissione Esecutiva della XXVI Biennale ha proceduto all'assegnazione del premio di Fondazione Francesco Tursi, per un giovane pittore italiano, conferendolo al pittore Mario Davico, di Torino, ivi nato nel 1920. Il Davico partecipava alla XXVI Biennale con cinque opere.

● Domenica 21 dicembre è stata inaugurata nel Salone dell'E.N.A.L. di Bologna, la II Mostra d'Arte Sacra organizzata dall'U.C.A.I. Alcune opere partecipano al Concorso per una immagine sacra bandito dal Comitato Messa dell'Artista. Partecipano alla Mostra gli artisti: V. Alberti, V. Alce, L. Barbieri, G. Beotto, A. Bortolotti, B. Burattini, C. Capri, A. Caviglioni, I. Cioti, C. Corsi, R. Fabbri, G. Lambertini, L. Malorino, L. Malerba, Y. Molza, A. Montevecchi, Q. Poggioli, S. Raimondi, R. Repossi, G. Romagnoli, A. Roncaglia, M. Sarto, L. Simoncini, V. Simoncini e V. Vaccari.

● Il 17 dicembre u. s., S. E. il Cardinal Vicario ha benedetto la nuova Chiesa dedicata a S. Emilia de Rodat, al 18° chilometro della via Salaria. L'armonica costruzione, riecheggiante antiche strutture protocristiane, è opera dell'architetto Gianni Mazzocca, della U.C.A.I. romana.

● La Libreria Sélection du Livre pubblica un saggio di *Raphael Kherumian* dedicato a *Leonardo da Vinci*.

GIUSTIZIA PER IL PASCOLI

Continuazione dalla pag. 1.

movimento, numero, colori, olezzi... *tutto in natura come nello spirito* è significativo, reciproco, convertibile, corrispondente».

E' una esperienza arricchita e raffinata dei sensi, che tende ad una «sinestesia», per noi, interamente soggettiva ed un tanto morbosa.

Per il Rimbaud è addirittura uno stato di «ipnosi aperta», di pura ricettività, che richiede l'eclissi della intelligenza.

«Le poete — egli dice — ...quand il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues».

E' di tale allucinante natura il simbolismo di «Lavandare», di «Novembre», di «Pesco» ed anche di «Naufrago», così fusi col nitido, oggettivo paesaggio?

Possiamo accomunare il sano campagnolo di Romagna ai poeti dell'assenzio e della droga?

Una critica più cauta potrà anche rilevare quando l'«inconnu» dei francesi differisca dal «mistero» pascoliano, che non è visione lirica fine a sè stessa, ma zona oscura del cosmo accettato quale la scienza lo presenta e stimolo ai più alti valori della vita.

E come dimenticare la paziente disciplina strofica e ritmica del P., il suo culto del verso tradizionale, lo studio e l'amore per i classici, le sue preferenze per i romantici di una generazione anteriore a quella dei simbolisti come ad es. il Tennyson e l'Hugo?

Anche il suo impressionismo non è il gusto della sfocatura: è diretto contatto con le cose, rese vibranti dal sentire.

La sua musicalità è ricerca di toni nativi, aderenti, ridotti a volte al suono-elemento, o plasmati dalla effusione del cuore; è proprio la stessa vaga, «reveuse» etereità dei francesi?

Tutti problemi da rivedere, senza farsi troppo persuadere dalla suggestione assai potente in critica, della catalogazione.

Quanto alla preoccupazione di «corruzione» dei giovani, credo che oggi sia... ironico parlarne: basterà che il commento additi le note intemperanze e l'abuso elegiaco da schivare.

Il resto farà bene ai giovani ed ai vecchi.

In una letteratura, nella quale dalle origini la tradizione e la cultura hanno appesantito il volo anche dei Geni maggiori, il P. che fu umanista, filologo e grammatico, si libera da un bagaglio secolare, evita, apparentemente senza sforzo, la potente suggestione carducciana, traccia e percorre una via nuova.

Ciò non avviene ai mediocri.

Mario Di Fava

Giorgione - Ritratto - (Museo di Palazzo Venezia - Roma)

ARTE SACRA

Non v'è dubbio che l'arte sacra contemporanea attraversi una crisi profonda: esiste un travaglio spirituale che dalla più modesta bottega artigiana investe anche gli artisti di riconosciuta rinomanza.

E' in vita una lotta fra il vecchio ed il nuovo, fra una produzione dilettantesca stereotipata — alla quale il popolo comune si è assuefatto e che non intende facilmente rinunziarvi — ed una produzione artistica autentica espressione di una fede cristiana altamente sentita, un'arte sacra che non accetta dettature e formule consuete, ma che sgorga pura e vergine dall'animo del vero artista, quale espressione liricamente sentita, un'arte veramente sacra ed originale per cui l'artefice vive nell'infinito amore cristiano abbracciando la bellezza di quella spiritualità che annulla il materialismo in una vita terrena vissuta secondo i comandamenti di Cristo.

Esiste — e va diventando aspra — una lotta, come la lotta fra la materia e lo spirito, fra la vera arte sacra e quella falsa, cioè quella che ha solo la presunzione di chiamarsi sacra sol perchè risponde ad esteriori e superficiali forme che dominano il gusto della maggior parte del popolo impreparato. Sono due fronti che si affrontano spesso con accanimento di inutili polemiche che hanno avuto origine per l'assoluta incompetenza di chi ne dovrebbe invece avere molta.

La competenza in arte non è di tutti, e poi per quella sacra diventa ancora più ardua e difficile, poichè intervengono spesso interessi contrastanti a tutto danno dei valori indistruttibili del vero spirito cristiano che deve pervadere le opere d'arte sacra.

Quante chiese vengono affollate di «statue sacre» che sono l'espressione più negativa della fede cristiana: una Madonna, per dire un solo esempio, che va posta in un altare non può essere lasciata alla interpretazione banale di coloro che sono sprovvisti di qualsiasi nozione iconografico-artistico-cristiano e sprovvisti, quel che più conta, di quel sentimento profondo che è vita nella stessa vita dell'artista.

Una Madonna, una vera statua sacra deve svegliare nell'animo del fedele tutta una passione di fraterno amore che invita alla preghiera umile e profonda di un animo grato alla misericordia Divina.

Un Crocifisso, per citare un altro esempio, non può essere tale considerato perchè ci troviamo di fronte ad un uomo messo in croce; il Cristo in croce è il dramma divino più grandioso, è il sacrificio più sublime che dal Golgota canta l'inno più armonioso e potente a tutte le genti e di tutte le generazioni che sono e che verranno.

Il Cristo in croce non è un qualsiasi uomo messo in croce, ma il simbolo vivente ed eterno di una fede, è la redenzione del genere umano, è un grande grido che ammonisce e perdona: è l'eternità del cristianesimo che alla gente perduta e sbandata indica una via, la via più giusta da percorrere fra la confusione di profeti falsi e bugiardi, la sola via per salire in alto sulla vetta delle umane virtù.

E allora chi può soddisfare a tante esigenze di una così alta e profonda spiritualità che possa degnamente eseguire opere d'arte sacra?

L'arte sacra è una sola: non vi può essere un'arte sacra commerciale, stereotipata, ed un'arte originale che interpreti degnamente i valori spirituali della Chiesa.

L'arte è il più difficile problema che meriti di essere affrontato con energica competenza. Occorre anzitutto che lo artefice sia veramente dotato di alte qualità morali e spirituali.

Spesso i Santi si eseguiscono a dozzine, a centinaia, come si possa eseguire una qualsiasi opera manuale o profana. Occorre invece tutta una profonda e grande preparazione morale, artistica e culturale di cui l'artista di arte sacra deve essere dotato.

In verità pochi sono gli artisti ispirati poichè il mondo contemporaneo è invaso da un materialismo spaventoso e spesso nelle grandi cattedrali o chiese più importanti non sono i veri artisti più dotati che eseguiscono i lavori.

Nei tempi quando i cristiani, perseguitati dal furore anticristo, trovavano rifugio nelle catacombe, nei tempi antichi quando la semplicità di vita era quasi virtù comune di popolo, nel medioevo quando sorgevano cattedrali e chiese adornate di opere veramente sacre che richiamavano folle di fedeli alla preghiera e all'amore, allora quelle opere uscivano da mani di artisti iniziati, ma grandi perchè dediti tutti ad una vita semplice, pura senza quell'apparato superficiale ed artificioso di una vita contemporanea che ha saputo distruggere il profumo della schiettezza e della modestia per un modo di vivere che si è andato creando, il quale altro non è che una sciocca vanità di inutili esibizioni prive di qualsiasi serio ed apprezzabile contenuto morale ed educativo.

E' tempo che solo statuaria veramente sacra possa entrare nel luogo destinato al culto cristiano, sicuri che un sano rinnovamento non tarderà ad avere ragione — su una produzione che ha solo la pretesa di essere sacra — per la difesa di quei valori cristiani che sono il sostegno più valido all'umanità travagliata, la colonna più forte per una vita nobilmente vissuta nel segno di Dio per una amorevole fratellanza del genere umano.

Salvatore Li Rosi

● Un articolo di André Chastel è stato pubblicato su «Le Monde» del 27 dicembre scorso, in occasione della pubblicazione del Volume di M. Grisolia sulla tutela delle cose d'Arte.

● La Laurea *Honoris Causa* è stata solennemente conferita il 12 dicembre dall'Università di Aix-en-Provence, al prof. Costantino Bresciani-Turroni, dell'Università di Milano, ed al prof. Bruno Migliorini dell'Università di Firenze.

● Organizzata a cura della Dante Alighieri si è inaugurata il 10 gennaio alla Galerie des Beaux-Arts di Bordeaux, una Mostra degli Artisti Italiani premiati alla VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. La Mostra comprende circa 130 opere di scultura, pittura e bianconero degli artisti seguenti: Alberti, Barbisan, Bartolini, Ciardo, Ciarrocchi, Corsi, De Simon Raphaël, Donghi, Fazzini, Francalancia, Gallo, Greco, Maccari, Martini, Mastroianni, Perotti, Pirandello, Salvadori, Sani, Spazzapan, Vecchiati, Viviani.

Dopo Bordeaux, la mostra passerà a Tolosa, Marsiglia, Montpellier, Nizza, Grenoble e Strasburgo.

Il Catalogo dell'Esposizione, di 60 pagine, reca 22 tavole riproducenti ciascuna un'opera degli artisti espositori.

● «*Portraits de Famille*» è il titolo di una raccolta di 6 incisioni originali di *Leonor Fini*, accompagnate da testi di Audiberti, Bèalu, Cocteau, Deharme, Pieyre de Mandiargues, Ponge.

NOVITÀ IN LIBRERIA

«PRIMIZIE DEL DESERTO» DI MARIO LUZI

Il nostro tempo ha bisogno di carità. Questa, nell'arte, non si è ancora che debolmente manifestata: perciò se ne cercano con speranza le tracce, dove una traccia appare. Queste «Primizie del deserto» di Mario Luzi (un libro che era atteso e col quale ha inizio la collana di poesia «Campionario» diretta da Giacinto Spagnoletti per Schwarz) nascono forse, o si formano almeno, sotto un segno pietoso, confortevole. Le confessioni, è vero, sono estreme, quasi mortali: *Ecco il colore della pena sterminato.. — riconosco la nostra patria desolata*; ma il dominio del dolore vi si è riconosciuto con una pietà più forte [illegible] la riscatta, dell'antica angoscia. Il paesaggio di Luzi, questo deserto che egli addita e lamenta, è il deserto dell'amore, raffigurato da una sensibilità di vocazione religiosa e romantica, ma sulla quale la eroica disperazione di Mallarmé si è incisa profondamente.

Paesaggio popolato di [illegible] [illegible] «[illegible] lontane il segreto e vuoto», di fantasmi presenti [illegible] nell'esodo, contro il cuore [illegible] e afflitto.

[illegible]

Un simile sentimento del tempo domina questa poesia, che si confessa nel [illegible] nell'abbandono:

[illegible]

Di me non c'è traccia negli anni
se non come raccontano un viaggio
le impronte sulla sabbia d'un deserto.

Questo sentimento è espresso nel maggiore componimento della raccolta, la lunga e profonda *Invocazione*, che è invocazione al tempo, nel quale l'uomo vive prigioniero, esiliato, vittima di una forza che non conosce, impotente a mutare la forma del suo destino. Nell'esilio, il suo amore si volge a quanto gli cresce intorno, nei brevi confini che il caso gli ha assegnati:

Strano dove l'effimero ci porta
si mettono radici, rami, foglie.

A quelle crescite, a quelle immagini, quelle creature del tempo e del suo cuore, egli dà il suo amore; un amore che non può rifiutare loro, simile a quello che un carcerato nutrisse per le minime esistenze nate ad opera del sole indifferente nella sua cella.

Il destino dell'uomo. Mi si conferma, leggendo questo monologo di un poeta, solitario e intimo come pochi ne ho ascoltati, la persuasione che, anche quando, come ora, crede di riflettere soltanto se stessa, sempre meno invece la poesia racconta la vita di un uomo, mentre esprime con evidenza e forza crescenti, attraverso i suoi simboli, «nello specchio e in immagine», propria la condizione dell'uomo, così come il romanzo, il saggio, il dramma, oggi fanno. La solitudine dell'uomo è diventata il tema intorno al quale tutte le espressioni dell'arte si addensano: solitudine nella quale la poesia riconosce la sua propria, e la forma perfetta e antica della sua vocazione.

volte, «*quando un impeto strano opprime i vetri e rade — l'erba e un nuovo inizio tarda le radici*». Luzi, seguendo la lezione di Mallarmé e di Baudelaire, popola questa solitudine di addii, di immagini di partenza, di «ancore levate», di marine nell'alba: la poesia della solitudine è sempre una poesia di congedi e di partenze somiglianti a ritorni; la certezza sta immobile, intanto, e assicura che «*niente si riscuote dal lungo sonno avventuroso*». Resta, o ritorna, l'immagine e la certezza del deserto: «*di tutto io ignoro il corso.. — e tutto muta, è identico, tu sei in mezzo e raggeli*». Questa attesa, questa stupefazione desolata, questa concentrazione assoluta della mente, trovano espressione nella immagine del poeta fisso nel destino:

Io, come sia, ero qui venuto, avanzo,
da tempi inconoscibili, ardo, attendo,
senza che direbbe quel che sono,
trovo riposo in questa luce vuota.

La vita ha preso la forma e la figura dell'attesa: si spera in un «portatore di notizie» che avanzi dall'«orizzonte ambiguo» (immagini che sembrano appartenere a Rilke, ma qui manca il miracolo); ma l'anima sa:

Tutta, se mai verrà, verrà dal fondo
di questa angoscia eterna senza nome
goccia a goccia durata e fatta mia.

Attesa disperata, che invita alla fine: «*Secoli — nel tempo tu medesimo, scompari*». Tutta questa poesia diviene un'attesa indicibile, intollerabile; l'immagine del poeta diventa quella dell'uomo solo:

Io son qui, persona in una stanza,
uomo nel fondo di una casa, ascolto
lo stridere che fa la fiamma, il cuore
che accelera i suoi moti, siedo, attendo.

Nel carcere (forse caro) dell'esistenza quotidiana, con le sue abitudini e i gesti, le parole comuni, mascherato appena dalla persona, che indulge a quell'apparenza, il pensiero continua la sua vita febbrile, quasi furiosa, mentre tiene «a stento uniti», nella vertigine, «gli idoli della dolce caverna». Raramente, nel nostro tempo, ci è stata offerta dell'uomo una raffigurazione più dolorosa, e anche più confortante, perché nasce dalla fedeltà al proprio destino.

Affascinata dall'attesa, dalla speranza, dalla morte, l'anima riconosce anche nel mondo consueto segni premonitori, simboli, messaggi, una favola allucinata e crudele che la circonda:

...gli alberi cancelli mettono fiori strani
. . . .
Il cammino è per luoghi noti
se non che fatti irreali
prefigurano l'esilio e la morte.

Così Luzi, che bisogna chiamare il più notevole poeta giovane in Italia, e significativo per la letteratura mondiale, entra nella grande tradizione simbolistica della poesia (Petrarca, Baudelaire, si valsero costantemente di simboli) e, nel mondo dell'immaginazione contemporanea, si apparenta a Kafka e a Rilke. Nel dominio della sola poesia, farò altri due nomi, ai quali ho pensato leggendo il suo libro: quello di Eliot, poeta del deserto (ma il deserto di Luzi è meno logico e astratto, più umano), e quello del grande Antonio Machado, che cantò con simile desolazione (la quale, come è destino del canto, si tramuta in conforto a chi lo legge) la solitudine dell'uomo e la forza del tempo.

Francesco Tentori

VETRINETTA

BENDISCIOLI - DEL MONTE - DE SANCTIS - DE STEFANO - JACOPONE DA TODI - HENNART - KLUCKHOHN - PAOLI - PETTAZZONI - PICCOLOMINI - SADOUL - TUSIANI - VOLPE

E. S. PICCOLOMINI (Pio II), *Epistola ad Mahumetem*. Trad., introd. e testo a cura di G. Toffanin. Napoli, Pironti.

Nella collana diretta dal Toffanin (una preziosa e quasi immeritata — dai tempi — raccolta di umanisti ormai inaccessibili: se ne segnala anche la veste editoriale, degna al tutto della materia), collana in cui già figurano un Bracciolini, tre opere di Galeotto Marzio, un Erasmo, un Valla, un Sadoleto, compare soltanto oggi questa Epistola che era stata promessa come esordio dell'impresa. Ma «un Papa ha un bell'essere un umanista: egli appartiene alla storia prima della Chiesa e poi dell'Umanesimo», dice il Toffanin, e precisa che dieci o quindici anni fa non sarebbe stato possibile far risaltare bene una «tal gradazione». Storicamente la lettera resta un enigma: «in Pio II erano grandi, e forse giganti, la forza del calcolo, e la forza di abbandono all'incalcolabile: e l'una veniva dal realista, l'altra dal visionario». Così che proprio mentre il Toffanin dichiara di non aver l'obbligo «in questa sede» di sciogliere l'enigma, ci sembra che abbia ben posto le incognite onde l'equazione vuol essere risolta: al punto di incontro tra realtà e visione, senso storico e *humanitas* intesa al modo cristiano e cattolico del grande Papa, sta questa lettera mediante la quale Pio II sperò di convertire il conquistatore di Costantinopoli. Sperò: che non vuol dire credette: un esercizio di virtù teologali, certamente appropriate e sempre *storiche* in un Papa, che compiva un atto politico anche soltanto offrendo la propria fede mediante la carità che scorga viva attraverso la pazienza, la degnazione, la umiltà della razionatissima offerta. C'è bisogno di richiamarsi a Lepanto, per sottolineare la politicità della Epistola? Nelle LVII pagine della prefazione, il Toffanin sviscera, talvolta con divertentissimo umorismo, la problematica storica, filosofica, teologica e psicologica pertinente all'argomento. La lettera «attinge la sua bellezza proprio dalla risolutezza» con cui Pio II va incontro a tutto, «anche allo scacco»: è legittimata dalla «conoscenza dell'uomo che gli viene dall'Umanesimo». Gli storici delle relazioni politiche fra il Papato ed i Turchi possono forse trascurarla (né è detto che di questo diritto non abbiano approfittato): gli storici dell'Umanesimo no.

O. S.

●

G. VOLPE, *Momenti di Storia Italiana*. Firenze, Vallecchi.

In nuova edizione «accresciuta», ricompare una delle più classiche e feconde raccolte di studi dell'illustre storico.

Le note pagine sugli «Albori della Nazione Italiana», il saggio sulla «Cultura e carattere degli Italiani al tempo di Dante», su Marsilio da Padova, su la espansione e il ripiegamento degli Italiani alla fine del Medioevo, sulla Rinascenza, il XVI e il XVII secolo, il Risorgimento, i Savoia, i rapporti tra Italia e Papato, i Patti Lateranensi, già disseminate in riviste di tempi lontani, piacerebbe fossero accresciute da studi più recenti; ma, come ognun sa, il Volpe attendeva all'opera unitaria premiata a Valdagno. Si nota tuttavia qualche preziosa giunta, come il «Primo incontro con una Rivoluzione» (dal «Tempo» di Roma, 19 giugno 1948), e ci si può dolere che non sia stato ammesso l'articolo «A lavoro compiuto» (*Idea*, n. 23 del 1952), una pagina autobiografica di profondo interesse storico, rappresentante l'estremo e più vivo *momento* a cui sia stata estesa l'indagine del Volpe.

F. R.

●

U. E. PAOLI, *La donna greca nell'antichità*. Firenze, Le Monnier.

Questo mirabile studio si presenta con una sproporzione di toni e di valori, che sembra lecito addebitare all'odierna condizione del mercato librario. Probabilmente, perché trovi compratori tra coloro che possono comprare, è stato diviso in due parti: un saggio agevole e bene illustrato, breve, brillante, e una ponderosa adunata di dottissime note, quantitativamente e qualitativamente prevalenti sul testo iniziale. E' superfluo dire che avremmo preferito le note a piè di pagina: la fatica del lettore che non rinunzi alla documentazione, risulta improba; ma senza alcun dubbio editore e autore hanno giudicato prevalente la ragione economica. Noi dubitiamo che il lettore non specializzato abbia vera curiosità di conoscere la donna greca del *IV* o *V* sec. a. C., ma poiché quel che è stato è stato, e non vogliamo serbare risentimento, ci sembra doveroso incitare questo prepotente avversario a una lettura di cui non si pentirà. Casi romanzeschi, aneddoti, particolarità suscettibili di entrare a far parte della cultura comune, sono esposti dal Paoli nella forma dignitosa e divertente dell'elzeviro accessibile a tutti. Ai dotti, segnaliamo invece la compiutezza di una ricerca, di cui essi d'altronde hanno piena e nota garanzia nella personalità di uno studioso già largamente accreditato nel campo delle scoperte minute e delle chiarificazioni, destinate a completare il quadro della nostra conoscenza della vita greca e di quella romana.

F. R.

●

M. BENDISCIOLI, *La Riforma Protestante*. Universale Studium, Roma, 1952.

La «Riforma», intesa nel preciso significato di quel complesso movimento, religioso politico culturale, che produsse, lungo il sec. XVI, la frattura della cristianità cattolica medioevale in diverse comunità che, a loro volta, saranno soggette a un ulteriore processo di frazionamento o differenziazione, è l'argomento di cui si occupa, per coglierne il significato storico essenziale, Mario Bendiscioli in questa sua pregevole sintesi. Rimandando ad altro volume la storia della autentica riforma vagheggiata ed attuata «in capite et in membris» dalla Chiesa, egli prospetta i vari aspetti della Riforma, l'ambiente politico-sociale, religioso-culturale ed ecclesiastico in cui è nata e da cui ha tratto alimento, dandoci la storia del primo e secondo luteranesimo, del protestantesimo svizzero di Zuinglio con le sue particolarità dottrinarie e politiche, del carattere sistematico e rigido del Calvinismo, inseritosi in vari paesi e sviluppatosi sfruttando motivi economici e politici. Lo speciale carattere composito dell'Anglicanesimo è spiegato alla luce delle vicende attraverso cui si è affermato. Pieno rilievo è dato ai riformatori italiani come pionieri del razionalismo settecentesco.

Il volume si conclude con considerazioni delle conseguenze religiose, teologiche, culturali, politiche e sociali della Riforma protestante, che segna l'inizio dell'età moderna, e costituisce una sintesi esemplare dei complessi atteggiamenti e interessi che hanno condotto alla rottura dell'unità della Chiesa. Il dominio e la diretta valorizzazione delle fonti e della bibliografia documentate dal volume del Bendiscioli fanno di esso una guida preziosa per il lettore.

g. g.

●

C. KLUCKHOHN, *Specchiati, uomo!* Milano, Garzanti.

Ovvero, «L'antropologia e la vita moderna»: un libro premiato con 10.000 dollari (*Whittlesey House and Science Illustrated*). L'Autore, professore ad Harvard, addetto — in guerra — alla Military Intelligence Division of the War Department, oggi direttore del Russian Research Center, intende l'antropologia come scienza sussidiaria di un vago umanitarismo, che non si può respingere, se non in quanto sembra il punto di arrivo di un troppo faticoso cammino scientifico. La volontà di non essere quello che fu sempre nel suo passato, non può certo venire all'uomo dalla conoscenza di tutti gli altri uomini: conoscenza che, tra l'altro, richiederebbe secoli di ricerche e millenni di persuasione. Ma se il rapporto fra questa giovine scienza e i destini dell'uomo sembra alquanto illusorio, resta da vedere quanto l'antropologia si giovi e si arricchisca, in sé e per sé, con il libro di Kluckhohn. Invero, questo appare non tanto un trattato scientifico, quanto un libello propagandistico, destinato a una società, ove i singoli spesso, persuasi da motivi sentimentali, destinano mezzi pratici a istituzioni allettanti.

La tesi del libro è scoperta e ostinata, anche quando qualche particolare degno di miglior chiarimento sembri contraddirla: ed è che l'*uomo* è sempre lo stesso, identico (o molto simile), quali che siano il suo *habitat*, il colore della sua pelle, la sua lingua. E' tuttavia proclamata e approfondita la necessità di intendersi attraverso una vera conoscenza, e mediante l'umiltà di spirito che escluda la presunzione di una superiorità dell'indagante sull'indagato: il che fa supporre, alla fine del ciclo conoscitivo, la speranza di un sincretismo... nel quale sia lecito non credere ed europei, che non possono spogliarsi del senso storico, nemmeno per le nobili ragioni caldeggiate dal Kluckhohn.

O. S.

●

A. DEL MONTE, *Tristano*. Introduzione, Testi, Traduzioni. Napoli, Libreria Scientifica Editrice.

Introduzione e Notizia storico-bibliografica costituiscono il vero pregio scientifico del libro, che arricchisce un settore di studi assai tormentato. Qui non è possibile segnalare altro merito, fuor di quello (d'altronde il maggiore del Del Monte) emergente dal raggiunto equilibrio tra ricerca filologica e valutazione estetica che, secondo i canoni più moderni, attinge forza e validità di filologia. Apprezziamo anche la semplicità veramente prosastica (cioè priva di ambizioni deteriori a poeticità non conseguibile) della traduzione. Dal *Tristan* di Thomas, sono tradotti: La gelosia, Il lai di Gurun, I quattro dolori, La morte, Il commiato; dal *Roman de Tristan* di Beroul: La vita nella foresta, La follia di Tristano di Berna, La follia di Tristano di Oxford, Caprifoglio, Tristano usignolo, Tristano menestrello.

L. P.

●

R. PETTAZZONI, *Italia religiosa*. Bari, Laterza.

Una raccolta di scritti recenti, in parte già pubblicati anche in *Idea*. Valga di incitamento, espresso dall'Autore, alla storia religiosa dell'Italia, poco e mal coltivata «... non pochi accadimenti, profani in apparenza, e siano pure di natura politica o prettamente economica, rivelano tuttavia, a ben guardare, connessioni religiose profonde... Sicché mi sembra che certi aspetti della storia d'Italia, anche recentissimi e odierni, siano da considerare o riconsiderare *sub specie religionis*». Questo lo spirito delle varie ricerche, giunte a risultati particolarmente felici nel capitolo: Momenti della storia religiosa d'Italia, e nei suoi paragrafi: Italia antichissima, Roma arcaica, Paganesimo e Cristianesimo, I Comuni, Il Rinascimento, Il Risorgimento, La Resistenza. A proposito della quale, valendosi delle «Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana», il P. pietosamente indaga il momento religioso di ogni sacrificio, pur essendo costretto a distinguere le vittime: «salvati quelli che credettero anche nell'altra religione per cui non morirono, dannati coloro che credettero soltanto in quella per cui morirono».

F. R.

●

F. DE SANCTIS, *La Letteratura Italiana nel secolo XIX. Vol. I: A. Manzoni*, a cura di L. Blasucci. *Vol. III: G. Leopardi*, a cura di W. Binni. Bari, Laterza.

Dei «Saggi», «Lezioni» e «Appendice», che rappresentano il contributo desanctisiano all'intelligenza del Manzoni, Blasucci e Laterza danno l'aspettata edizione, secondo il disegno crociano già attuato dal Cortese, che tuttavia distribuiva «La letteratura italiana nel secolo XIX» in 4 volumi, tra Manzoni e Leopardi si colloca «La scuola liberale e la scuola democratica». Nell'ampia nota del Blasucci, è reso conto delle edizioni seguite e delle varianti; così come in quella, non meno ampia del Binni al *Leopardi*. Soddisfacente il lavoro critico di entrambi, e onorevole per qualsiasi cultura, sarà infirmato, come quello dei concorrenti torinesi, dalla necessità che un terzo gruppo di studiosi confronti i risultati raggiunti a questi estremi d'Italia, offrendo ai lettori interessati un'edizione, per qualche tempo almeno di completa fiducia?

F. R.

●

A. DE STEFANO, *L'idea imperiale di Federico II*. Bologna, Zanichelli.

La ristampa del noto studio su Federico II è dovuta, oltre che all'importanza di esso, al fatto che dal 1927 a oggi, poco si è aggiunto e niente si è modificato delle conclusioni del De Stefano. La bibliografia naturalmente è stata aggiornata, ed è stato aggiunto un prezioso Indice dei nomi. Perché la nota non vada dispersa tra un pubblico incerto circa la destinazione del libro, precisiamo con lo Autore, che «pensato e redatto con metodo scientifico... è destinato al pubblico colto».

●

G. SADOUL, *Vita di Charlot*. Torino, Einaudi.

Uscita quando ormai il giornalismo specializzato aveva sonato tutte le sue trombe e le sue campane in onore di Charlot, questa *Vita* informatissima (se pur qua e là reticente o distorta per ragioni faziose) non ha potuto raddrizzare molti errori e modificare alcune leggende. La consideriamo un modello di «appropriazione» politica, e sfidiamo biografi ed esegeti di parte anticomunista a darci interpretazioni altrettanto sottili e coerenti, che consentano l'opposta appropriazione dei *messaggi* chapliniani. Di ciò, qui non si gioisce: si vuole semplicemente prospettare il pericolo rappresentato dalla nascita di un'acuta cultura di estrema sinistra, a cui non vediamo contrapposta un'altrettanto sottile e ostinata cultura... di centro.

Non crediamo che Charlot sia un arcangelo rosso, specialmente se non possiamo ascrivere a ipocrisia o a tattica marxista la sua maschera di mitezza, e la tanto conclamata volontà di pace (ipocrisia tattica potrebb'essere nella creazione del tipo fisico e psichico, simbolicamente identificabile con tutti gli umili, della «vittima», per cui è forza parteggiare); ma se arcangelo non è, conta che sembri tale a Sadoul, e che Sadoul riesca a farlo apparire ad altri come egli lo vede. Abilissima, in questo senso, è l'esegesi di tutta l'opera chapliniana. Ma ai film di Charlot (e qui vediamo una ragionevole speranza di obiezioni sostanziali) si oppone gran parte della vita e della prassi di Chaplin uomo economico: vedete il racconto della sua *grama* infanzia. Noi crediamo abbia agito nel futuro capitalista, più lo spavento della miseria che non la pietà per essa; onde tutta la sua carriera appare celebrazione delle opportunità concesse a chi viva in paesi capitalisti. Senza dire che l'omissione delle accuse mossegli da collaboratori, sia pur traditori, non giova alla serietà della biografia di Sadoul.

R.

●

GIUSEPPE TUSIANI, *Wordsworthiana*, con una lettera introduttiva di Alfredo Galletti. New Kork, The Venetian Press.

In questo opuscolo, presentato dal Galletti con la consueta saggezza e con sensibilità accompagnata a cautela, Giuseppe Tusiani, italiano degli Stati Uniti, ci offre sei notevoli versioni poetiche da Wordsworth. Non biasimeremo l'uso di voci e licenze arcaiche, trattandosi di rendere un poeta non moderno. Qualche espressione meno felice rasenta involontariamente la prosa. Molti punti, invece, sono ben resi: «... Or ella non si muove, né respira; / Non vede né risponde; / Volta dall'orbe nel diurno giro, / Con le rocce e le pietre e con le fronde». Giova notare che il Tusiani ha ardito cimentarsi con la *Ode sugli indici d'immortalità* e con la lirica *A poche miglia dall'Abbazia di Tintern*, canti vasti ed ardui, uscendo dal cimento non indegnamente.

Al. C.

●

MARCEL HENNART, *La terre aux yeux de ciel*, «Le Courrier des Poètes», 1952.

In questa *plaquette* numerata a 82 esemplari (carta di lusso, impressione con una piccola macchina a mano) Marcel Hennart, poeta e critico belga fra i ben noti, raccoglie 11 poemetti in prosa di squisita fattura. Soltanto qua e là qualche frase circoscritta denunzia un residuo del gusto di ieri, vogliamo dire del gusto «analogistico», che falsa le analogie reali per accentuarne l'arditezza o per prolungare la metafora come nel concettismo seicentesco. In complesso, la monotonia squallida d'un viaggio in treno, che pare senza fine, o la luminosa e saggia bellezza (dopo i tumulti cittadini della Turrena, o la effimera brevità di un sorriso che un'ombra fuga, o la morte delle foglie nel fango, o il prepotente richiamo amoroso a una giovinetta sconosciuta che passa, sono realtà fermate con poche parole realmente evocative. Si conserva alcunché del fascino che gli arcanisti o alchimisti di ieri cercavano (la sospensione incerta di sensazioni fuggitive, di stati d'animo ancora perplessi e instabili) e in qualche momento ottenevano, con un senso più coerente, preciso, umano, della realtà vivente. «Feuille tombée, comme une vie. Tu luis au soleil automnal. Toute feuille tourne sur soi. / Dansons plus mal encore. Non point astres de feu, mais planètes aux orbites folles. / Les feuilles qui tournent suscitent des fées. Et les fées montent aux cieux. / Seulement, leurs draperies retombent. Et les feuilles redeviennent, bientôt, un peu de boue». Un poeta per cui il mondo esterno esiste, come fu detto per Gautier, ma viene di continuo messo in rapporto con una sensibilità segreta ed umbratile, pronta alla malinconia o a gioie sùbite e fragili.

Al. C.

●

IACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*. A cura di Franca Ageno. Firenze, Le Monnier.

Un'edizione critica corredata di glossario e di tutti gli indici che si possono desiderare: una fatica che, in questa sede, può dirsi magistrale. Il fascino di questa enorme personalità, che spesso sembra contraddire le esigenze della poesia, e sempre travolge con la più valida potenza d'urto che, dopo quella di Dante, serbi ancora il Medio Evo, è qui, più che affermato, dimostrato. Perfino un Momigliano, che cedeva al fascino suddetto cadendo in trattazione sproporzionata seppure irresistibile, troverebbe nell'opera dell'Ageno i motivi razionali di un amore confessatamente illogico (proprio in questi termini egli ci scrisse, quando fu pubblicata la sua Storia della Letteratura). L'Ageno consegue la dimostrazione sia nella Prefazione, chiara, equilibrata, tanto efficace quanto modesta, sia nell'annotazione assidua, nella partizione delle liriche, nel commento generale e particolare. Il tutto è così irto di difficoltà, che non mancheranno dissensi e revisioni, ma a noi preme dire per certo, che l'A. ha fornito allo studioso il mezzo per non dimenticare più, che l'estetica medievale è didattica-pedagogica-moraleggiante, e che i suoi prodotti non possono essere giudicati (tanto meno gustati) secondo le convinzioni o presunzioni moderne. Insomma, di un poeta che adopera consapevolmente «parolacce» mirando ad effetti misuratissimi di forza e convincimento, non si può dire che ignorasse limiti e fini della poesia, ma che li subordinava, cosciente e senza rammarico, a qualcosa che gli premeva di più.

F. R.

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea *da, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in* Vetrinetta *non esclude una successiva recensione più ampia.*

“MARTA LA MADRE„

«Marta la madre», di Mario Federici, rappresentata con buon successo ai Satiri, vuol essere una glorificazione della terra e della libertà, ma è soprattutto una commedia costruita bene, degna di essere ascoltata con interesse e rispetto, non priva di nobilissime aperture, ricca di commozione: se mai, è proprio la tesi, cioè la presunta glorificazione della terra e della libertà, che lascia alla fine perplessi.

La trama, valida fino alla soluzione, che a noi sembra incerta e arbitraria, è di genere, come si suol dire, ambizioso, cioè si raccomanda a interessi di buona lega spirituale, e ammette pensose aperture. Siamo in una contrada che, trent'anni fa, la tenacia di Giorgio, figlio di Marta, un pioniere e un entusiasta del lavoro, ha trasformato secondo i più moderni criteri e le illusioni correnti di progresso.

Fatto sgombrare l'antico paese Giorgio ha costruito una diga, destinando all'industria elettrica e alla macchina, uomini che vivevano poveramente sulla terra e della terra. Giorgio stesso è morto cadendo dalla diga, ma sulla sua opera veglia Marta, la madre, che governa con dispotico amore la propria famiglia e tutta la gente che Giorgio aveva iniziata al progresso e al supposto benessere.

Ma, nel frattempo, ci son state gravi e decisive esperienze. Francesco, il figlio di Giorgio, reduce di guerra, ha appreso in un campo di concentramento l'odio della macchina; ha inteso la servitù che essa impone agli uomini, così che lui solo, di tutta la famiglia, può fraternamente condividere l'amore dei paesani, carichi di un'inquietudine ormai antica come la loro rinunzia ai campi e alla libertà (Non ci domanderemo se il Federici sia veramente riuscito a farci accogliere come intuitiva, cioè poetica, la tesi che, lavorando ai campi, si sia veramente liberi; ma ricordiamo a suo credito, una battuta tipica, in cui si dice, che la dipendenza del lavoratore dai capricci del clima, dai pericoli celesti o sotterranei, è fatto *naturale*, da accettarsi in ben altra disposizione di spirito, e molto diverso dalla sottile ferocia della meccanica, escogitata e organizzata dall'uomo).

Un sindaco bonario, maestro di scuola e innamorato dei suoi amministrati, ha l'incarico (intelligentemente assegnatogli dall'autore) di esprimere con parole sufficienti, ciò che i vecchi alunni non riuscirebbero mai a dire: per esempio, che il paese antico, abbandonato dagli uomini e divorato dalle acque, era infinitamente più gradevole e amico, pur così decrepito, delle case nuove ma squallide, ove tutto è uguale, e tutti sono allo stesso modo esposti a sguardi per più rispetti inverecondi, e a pensieri sconfortati.

Insomma, è accaduto che un'improvvisa siccità, asciugando il bacino, ha fatto riaffiorare i campi e il paese perduti, onde il paradiso a cui gli sfrattati nostalgicamente pensavano, ridiventa una terra promessa, da arare, far rivivere e viverci meglio. E' una febbre improvvisa, incontenibile, contro cui niente può la persuasione tirannica di Marta, niente il buon senso elementare spirante dalle più certe considerazioni, che non si possa e non si debba regredire, che il secco finirà, che la terra riemersa non basterebbe mai più agli uomini diversamente abituati, affamati, cresciuti di numero e di esigenze.

Così che, il giorno stesso in cui i paesani, tra i quali allora la ribellione contro Marta, portano in processione il *Santo Vecchio*, perchè... prolunghi la siccità, Francesco fa saltare la diga, resta gravemente ferito e muore, convinto di aver pagato il suo debito con quella gente che gli ha fatto finalmente comprendere da che parte siano i veri valori.

Tutto ciò è drammaticamente intersecato dalle vicende intime della famiglia di Marta, ove un marito non idoneo al lavoro e agli affari, leggiucchia in biblioteca, e scopre in testi di egittologi, analogie con il proprio tempo; Marta, fervorosamente ma con la durezza tipica del suo carattere, si divide tra l'amore pei nipoti e quello per gli operai (incompresa da tutti); Francesco, sappiamo che fa; Riccarda, sua sorella, è angosciata da certe colpe della madre; Giulia, vedova di Giorgio e madre di Riccarda e Francesco, porta in quell'esplosivo eremitaggio una ventata di follia e di leggerezza cittadine, e si sente rinfacciare dalla figlia la condizione di vedova un po'... allegra; i paesani vanno e vengono, accettano e rifiutano minestre; e Marta, Marta, Marta imperversa, dilaga in quel secco, straripa dappertutto, fin nella ragione poetica, perchè, ripetiamo, in questo bel dramma, se errore c'è, è proprio la sopravvalutazione della *madre*.

Secondo noi, protagonista, di là da ogni deviazione o prepotenza verbale, è quella terra restituita dalle acque, quel paradiso perduto in cui i paesani vogliono vedere una terra promessa. La forza allucinante di questa splendida trovata si impone al nostro spirito, e ci fa desiderare una trattazione drammatica adeguata, in chiave, per così dire, surreale, con psicologie succubi e tiranneggiate da un fantasma, mentre il Federici, che ci ha dato personaggi reali, dotati di volontà tiranneggiante e di cosciente ribellione, ha svolto i suoi tre atti in chiave (sia detto senza disprezzo, ma per chiarire) bozzettistica e, in certi momenti, fucimiana. Donde un malessere progressivo nello spettatore, e la delusione del finale, che ci prometteva un diluvio, a spazzar via le illusioni avventate, e non una mina, a farle realizzare. Contro chi? Contro Marta? o non piuttosto contro il progresso e la logica?

La regia del Castellani ha sentito queste incongruità, cercando, ad esempio, nel finale dell'atto, di appoggiarsi ad effetti non realistici; ma nessuna regia avrebbe potuto eliminare gli errori di fondo, tanto che quell'improvviso abbassamento di luce che dovrebbe far da *spalla* a una patetica frase di Marta, appare ingiustificato e ridicolo. Meglio i cori esterni (in verità, beccati da altri critici) che almeno avvalorano il tema veramente valido.

In tali condizioni, sarebbe arbitrario un giudizio sulle singole interpretazioni: volenterosissime, ma necessariamente false e stonate. E tuttavia sia lecito segnalare l'arte di Cesarina Gheraldi, che nella parte più stonata di tutte (cioè, la meno necessaria all'economia fantastica del dramma), ha raggiunto finezze di espressione, di mimica, di silenzio, inconsuete alla recitazione delle nostre *prime donne*.

Ci riferiamo particolarmente alla *spiegazione* con la figlia e al successivo attacco di una distratta e dolorante conversazione con il Sindaco.

Vladimiro Cajoli

● Il saggio di *Roberto Longhi* sul *Caravaggio* pubblicato dall'Editore Martello di Milano è apparso in traduzione francese in esclusività dell'Editore A. Weber.

● La Mostra «*Cent Tableaux d'Art Religieux du XIV Siècle à nos Jours*», è aperta alla Galerie Charpentier. Vi figurano numerose opere attribuite ad artisti italiani, provenienti da Musei e Collezioni private francesi.

Agata Pistone Etna – Gatti

E. Zareschi e V. Gassmann in «Amleto»

COSE ANTICHE E NUOVE

Siamo alle solite: anche il 1953 sarà un anno denso di celebrazioni, alcune di grosso calibro, altre di minore importanza, ma identico per tutte l'impegno e l'entusiasmo. Il 1952 non era ancora scomparso all'orizzonte e già si annunciava una nutrita serie di concerti, conferenze, congressi ed esecuzioni teatrali in onore di questo o di quel musicista: importante o meno, non fa differenza, purchè dia esca alla vanità e all'appetito.

Emile Vuillermoz, parlando una volta dell'annoiata impazienza dei suoi contemporanei verso la longevità artistica di Jules Massenet, dichiarava francamente di non trovare alcuna differenza tra l'anima di un compositore e quella di certi negri che avevano la strana abitudine di uccidere e divorare i propri genitori allorquando questi si permettevano il lusso di superare una certa età. Era il mezzo più pratico e più spedito che avessero saputo trovare per risolvere le crisi di disoccupazione.

Salvo l'eventualità di una carneficina, oggi, a voler adottare gli stessi metodi, verrebbe meno la possibilità di un lauto pasto, per la paurosa magrezza delle vittime predestinate. Perciò è invalsa l'abitudine di rosicchiare le ossa dei morti. E' l'unica forma di umanesimo che il nostro secolo si può consentire questa profanazione delle tombe, e sembra quasi che un fantomatico poeta, evocando i trapassati col calendario alla mano, aggiunga ogni anno nuovi versi ad un nuovo e macabro poema sui sepolcri. Perchè queste celebrazioni non accendono l'animo a egregie cose, ma rimangono confinate ed oscurate in piccole accademie di vecchi barboni intenti a collezionare la muffa dei secoli.

E' un vero peccato, perchè quest'anno la celebrazione, onestamente intesa, dei centenari di Luca Marenzio e Corelli, potrebbe restituirci la visione luminosa e serena di un'arte anch'essa onestamente intesa.

Intanto prendiamo atto delle manifestazioni in corso, cominciando dalla serie dei concerti che il Coro Polifonico Romano farà svolgere per divulgare, in occasione del IV Centenario della nascita di Luca Marenzio, la conoscenza della musica polifonica di autori italiani specialmente del Cinquecento e Seicento.

Il primo di questi concerti, diretto con coscienza e probità da Gastone Tosato, si è svolto nella Sala delle Vittorie di Palazzo Venezia. In programma lo «Stabat Mater» di G. P. L. da Palestrina, alcuni madrigali a 5 voci di Claudio Monteverdi e Orazio Vecchi, la «Salve Regina» ed i madrigali a 5 voci: *a*) Madonna mia gentil; *b*) Al lume delle stelle; *c*) Scendi dal paradiso, Venere, di Luca Marenzio.

Luca Marenzio merita davvero l'appellativo di «divino» o di «dolce cigno» che i suoi contemporanei gli attribuirono, per la vaga e delicata dolcezza delle sue immagini sonore. E' una nuova e raffinata sensibilità quella che trova la sua spontanea espressione nelle coloriture cromatiche e annuncia tempi più moderni. Di lui si potrebbe dire ciò che Debussy diceva del dio Pane: «entrò in gara col canto degli uccelli, ed è da allora, probabilmente, che gli uccelli arricchirono il loro repertorio».

Un commento a parte meriterebbe il «commento» illustrativo del concerto che ci ha distratto non poco. «Mentre in tutto il Settentrione d'Europa — vi si leggeva — sottomesso alle artificiose formule gotiche, non si era ancora espresso, attraverso i platonici assoluti di un'espressione d'arte, quell'io rinascimentale che è alla base dell'evoluzione psicologica del mondo moderno, in Italia, l'umanistico studio dell'antica civiltà romana, che già in Cola di Rienzo individuava l'irrefrenabile aspirazione alla libertà che fu il primo indizio del rinascimento, diede modo agli ingegni di ritrovarsi dopo secoli di oscurantismo di fronte ad un'espressione diretta della loro umanità». Di fronte a tanto «oscurantismo» di linguaggio non ci rimane che ripetere quanto lo stesso Debussy diceva a proposito delle frequenti rappresentazioni della Dannazione di Faust: «E' una cosa che fa generalmente piacere, ma dal cielo, sua ultima dimora, Goethe non ci capisce nulla».

●

Se dovessimo stabilire una gerarchia tra i concerti della settimana, le nostre preferenze andrebbero al concerto vocale di Margherita Carosio alla Filarmonica ed al Concerto Sinfonico diretto all'Argentina da Antonio Pedrotti. L'uno e l'altro rappresentano il trionfo di un'arte viva, elegante e aristocratica. Nel canto di Margherita Carosio è l'anima che respira ed è perciò l'unica che sappia trarre dalla musica di Bellini tutte le inflessioni drammatiche e le più riposte intenzioni del sentimento. La concertazione di Antonio Pedrotti ha tratto dal vivo insegnamento di Bernardino Molinari, suo maestro, il gusto della novità e la curiosità dell'indagine. I suoi programmi, perciò, rivelano già, nell'accorta distribuzione, una coscienza artistica assai rara che trova poi modo di affermarsi in un'esecuzione dove l'elemento obiettivo è organicamente costruito da una visione personale matura e ricca di sensibilità.

Dante Ullu

LA RADIO

Nella settimana 25-31 gennaio, il III Programma trasmetterà, tra l'altro:

I DIALOGHI DI PLATONE

«I dialoghi di Platone» sono una grande opera drammatica di cui la scena è rappresentata dall'Atene del v e del iv secolo, del periodo cioè di massima fioritura e massima potenza della civiltà attica. Numerosi personaggi si muovono intorno al personaggio principale, Socrate, che ci viene presentato nelle sue discussioni quotidiane con i giovani discepoli, nelle vie, nelle piazze, nelle palestre; nelle sue discussioni con i sofisti, con i letterati, con gli uomini politici.

Dai primi dialoghi, il *Carmide*, il *Lachete*, il *Liside*, fino agli ultimi, il *Critone* e il *Fedone*, noi assistiamo ad una filosofia che si chiarisce, si precisa e si forma al contatto vivente con i problemi concreti posti non da trattati o da libri, ma da persone che vivono nella realtà sociale e spirituale del tempo. La filosofia platonica, affidata alla parola di Socrate, e talvolta a quella di personaggi minori, ma non meno drammaticamente vivi, si fonde con la vita di Socrate stesso, con la rappresentazione di una missione che conduce il maestro al processo e infine alla morte. Forse è l'unico caso nella storia della cultura occidentale nel quale un pensiero filosofico non è espresso soltanto in trattazioni filosofiche e tecniche, ma si incarna in figure umane, si muove in una rappresentazione drammatica che ne coglie i movimenti più segreti, l'accento più profondo, le tonalità che sarebbero inafferrabili in una esposizione sistematica. I dialoghi sono un genere a sè che sta tra l'opera letteraria e il teatro e li rende miracolosamente adatti ad essere eseguiti radiofonicamente.

In sette trasmissioni che sceglieranno gli aspetti e i momenti più vivi e rappresentativi dell'opera platonica la Radio permetterà di risuscitare un'opera fondamentale per il pensiero occidentale attraverso la sua presentazione diretta, per mezzo cioè del «dialogo», che proprio perchè riprodotto in un mezzo d'espressione estremamente moderno come il mezzo radiofonico, riuscirà a restituirci la freschezza e l'immediatezza dello spirito greco.

FILOTTETE

Forse nessun'altra tragedia di Sofocle è così vicina alla nostra sensibilità. Potremmo quasi affermare che *Filottete* è il dramma interiore per eccellenza del personaggio: vale a dire di una grande coscienza individuale, a contatto con la perversità, l'insidia e tutti gli amari e necessari pedaggi umani. Gli interventi esterni e gli affannosi confronti pongono la volontà di Filottete a estremi repentagli; lo riportano al primo dubbio sulla possibilità di una convivenza con gli uomini, lo inducono infine al limite di un sacrificio estremo per tener fede a un assunto. La stessa comparsa provvidenziale del dio Ercole non è soltanto espediente drammatico, ma l'ultima voce, l'ultimo confronto che induce Filottete a un'accettazione ancor più profonda, in una speranza ritrovata e diversa.

RACCONTI E LEGGENDE POPOLARI EBRAICHE

E' la storia dell'evoluzione dell'anima popolare ebraica, dalla rivolta di Bartocheba, che segnò la fine dell'indipendenza di Israele, fino alla completa trasformazione dell'ebreo biblico nell'abitatore del Ghetto, e cioè fino a tutto l'Ottocento. I racconti e le leggende derivano sia dalla tradizione talmudica che dalla narrativa popolare yddish, attingendo in modo particolare al ricchissimo filone folcloristico dell'Europa orientale.

RITRATTO DI ALEXANDER SCRIABIN

Fra quei musicisti che si possono considerare come «precursori» delle moderne esperienze musicali, Alessandro Scriabin è il compositore meno noto in Italia, salvo per le ripetute esecuzioni del *Poema dell'estasi* che, in rapporto alle suaccennate esperienze, è forse il lavoro meno significativo. Sia pure frammischiati a curiose enunciazioni teosofiche e misticheggianti, gli aspetti tecnici e stilistici della sua ultima produzione, specialmente pianistica, rivelano attraverso illuminazioni improvvise e genialissime, un'impressionante capacità di sintesi espressive, realizzate attraverso quel gusto «aforistico» della sintassi musicale che è poi rintracciabile in non pochi dei compositori contemporanei. E il cammino stesso compiuto dal musicista, dalle propaggini del tardo romanticismo alla conquista di un proprio, personale linguaggio, è del tutto simile al «curriculum» stilistico di taluni capiscuola del nostro tempo.

LA DANTE

ALL'ESTERO

● La Sede Centrale della «Dante Alighieri» ha distribuito, per mezzo dei Comitati della «Dante» in Svizzera, dieci bibliotechine circolanti a varie industrie svizzere nelle quali lavorano numerose maestranze italiane.

● Per la celebrazione del millenario della Biblioteca Patriarcale di *Alessandria d'Egitto* il Comitato locale ha organizzato una audizione di musica sacra, illustrata e diretta dal padre Lorenzo Tardo, Ieromonaco della Badia di Grottaferrata e direttore di quella Scuola di Melurgia.

● Recentemente si è costituito a *Djakarta* (Indonesia) un Comitato della «Dante» composto di indonesiani e di nostri connazionali ivi immigrati. Il Comitato ha già deliberato l'istituzione di corsi di lingua e letteratura italiana, nonchè l'allestimento di una mostra di pittura moderna italiana.

● Nei ricchi programmi artistici e culturali della «Dante» di *Zurigo*, particolare preminenza hanno le manifestazioni di assistenza culturale per i nostri connazionali. Il Comitato, infatti, oltre le conferenze d'arte e di storia italiana, ha organizzato proiezioni cinematografiche di film e documentari italiani.

● A *Città del Messico* 148 allievi si sono presentati agli esami finali dei corsi di lingua italiana, di canto e di pittura organizzati dalla «Dante».

IN ITALIA

● Ad *Ancona* sono state tenute numerose riunioni letterarie durante le quali sono state lette commedie di Luigi Pirandello, di Ennio Flaiano e di altri autori e pagine scelte di Dino Garrone.

● Due conferenze dantesche sono state tenute a *Celano* dal padre Domenico Polla e dal dottore Michele Vitti, rispettivamente sul primo canto dell'Inferno e sulla struttura morale dell'Inferno.

● La signora Lola Lorme di Berna, traduttrice in tedesco delle opere di Carlo Goldoni, ha tenuto a *Prato*, *Bologna*, *Roma* e *Venezia* una applaudita conferenza sul grande commediografo italiano. La signora Lorme ha corredato la conferenza con numerose diapositive.

● Per il ciclo di letture dantesche promosso dal Comitato di *Torino*, hanno commentato i primi cinque canti del Purgatorio i proff. Walter Binni, Sponzano, Vigliani, Ragazzini e il senatore Lovera. Lo stesso Comitato ha organizzato un ciclo di letture manzoniane.

PASINI, LA «VOCE» E SLATAPER

Ferdinando Pasini nel periodo austriaco della «sua» Trieste, amò con nobile coraggio l'Italia. E per questo amore molto soffrì. Un giorno il maggiore Loneck, di trista memoria, lo fece arrestare in un modo veramente brutale: strappandolo dalla cattedra, dove stava insegnando. Fu un mattino del 7 febbraio 1916. Il professor Pasini stava leggendo alle alunne il capitolo XXVIII dei *Promessi Sposi*. Dopo il processo fu deportato, nel luglio dello stesso anno, nell'interno dell'Austria.

Nello scorso ottobre il senato accademico dell'Università di Trieste conferì al suo illustre e antico docente, in occasione della sua collocazione «a riposo», una medaglia d'oro. Aveva iniziato l'insegnamento nel 1902 presso il ginnasio di Capodistria; lo continuò a Pola; nel 1905 fu trasferito a Trieste dove appartenne al Liceo «Carducci», al liceo «Dante» e al liceo «Oberdan», fino al 1932, quando fu comandato presso l'Università, dove teneva l'incarico della letteratura italiana sino dal 1919.

Fu l'oratore ufficiale in solenni circostanze. Ricordiamo il discorso a Dasindo per il rimpatrio delle ceneri di Giovanni Prati (del quale autorevolmente patrocinò la ristampa delle opere complete); a Cavalese per Narciso Bronzetti; a Trento (10 ottobre 1920) per la celebrazione dell'annessione della Venezia Tridentina al Regno d'Italia. Curò la pubblicazione del carteggio tra Gian Rinaldo Carli e Girolamo Tartarotti, e quello tra Girolamo Tiraboschi e Clementino Vannetti e dei *Ricordi del battaglione universitario romano*, di Filippo Zamboni. Innumerevoli le sue pubblicazioni su D'Annunzio, Pirandello, Pascoli, Svevo, Farinelli. I suoi *Prolegomeni di una nuova metrica razionale italiana*, andarono purtroppo distrutti con altre carte, durante le perquisizioni austriache.

Ferdinando Pasini non è triestino di nascita, nato a Trento, scese però giovanissimo nella Venezia Giulia; e ben si può considerare «triestino» d'adozione. Fu un instancabile educatore dei giovani. «Intuiva che per innalzare il livello culturale degli italiani irredenti, la via più sicura era esercitare un'influenza diretta sui giovani»: (G. Stuparich).

Scipio Slataper e Carlo Stuparich fecero i primi passi sotto la sua guida.

E' giusto notare anche che l'opera del Pasini servì a formare un efficace collegamento tra la vita spirituale giuliana e quella trentina. Compagno ed amico di Cesare Battisti. Con lui si tenne in continui rapporti, collaborando al suo *Popolo* (di Trento) e alla *Vita trentina*; e a questa rivista, con la quale Cesare Battisti aveva tentato di elevare il tono intellettuale del Trentino, il Pasini fece collaborare anche il giovanissimo Slataper, «biondo scolarone della 'settima'».

Pasini seguì il destino della *Voce* fin dagli inizi, attraverso le informazioni ed il carteggio con Scipio Slataper. E quando la *Voce* volle uscire senza il «sommario», coi puri titoli degli articoli e tacendone gli autori, egli aderì subito al «movimento vociano», e incominciò a collaborare al foglio di Prezzolini con un articolo: «Impazienze moderne»; che comparve anonimo (a Trieste imperava l'Austria...). L'articolo con quel titolo e col nome e cognome dell'autore, ricomparve più tardi nel *Pensiero* di Bergamo (3 luglio 1935).

•

Una sua *Lettera dal Trentino* doveva corrispondere alla serie di *Lettere triestine* dello Slataper. Alla propaganda per la «sprovincializzazione» della cultura italiana doveva contribuire il suo articolo sull'*Opera di Arturo Farinelli, maestro di letteratura comparata* (con bibliografia). Il Pasini scrisse anche per il «Bollettino bibliografico», e compose due importanti «Quaderni della Voce» (1910) col titolo *L'Università italiana a Trieste*: con questi «quaderni» Prezzolini volle inaugurare la collezione delle «Questioni vive della Italia» (1° ottobre 1910). Si leggeva in quei giorni: «I *Quaderni della Voce* ripropongono d'intensificare e allargare l'azione del giornale *La Voce* di Firenze». Queste nobili pubblicazioni del Pasini recavano la seguente dedica: «*Alla città di Trieste — dove palpita il cuore — di quanti italiani risorgono dalle sconfitte — più certi della vittoria*». E, prima del frontespizio, queste parole del Giordani: «Oh come io rido di quegli asini che credono possibile intedescare l'Italia, e buon mezzo a ciò il bastone! Una nazione (come un individuo) può esser fatta misera suo malgrado; non divien barbara, per qualunque violenza, se non vuole». («Questi *Quaderni* sono un vero tesoro di notizie, fatti, meditazioni non solo su questa particolare questione, ma su tutto quello che riguarda la diffusione della cultura e l'uso della lingua d'insegnamento»: M. Gentile).

Nel periodo di maggior disorientamento vociano, Giuseppe Prezzolini scrisse al Pasini una lettera calorosa: lo pregava caldamente di non allontanarsi dalla *Voce*: «di tutti i giovani che vengono qui da Trieste, io riconosco immediatamente quelli che sono passati per le tue mani». (Alludeva soprattutto a Scipio Slataper). Ma dopo la redenzione di Trieste, incontratisi a Roma, Pasini constatò con doloroso stupore come l'antico *Giuliano* fosse diventato molto pessimista sui destini dell'Italia e sul suo avvenire: forse già pensava, per tentare di sfuggire a quella profonda amarezza, di trasmigrare in America.

Dal 9 settembre 1908 al 22 giugno 1912 intercorse tra Ferdinando Pasini e Scipio Slataper un serrato carteggio. Purtroppo le lettere di Scipio (qualche centinaio) non ci sono più: furono distrutte durante le perquisizioni della polizia austriaca, fra il '15 e il '16, insieme con quelle (circa duecento) di Cesare Battisti: «se io potessi riprodurre integralmente quelle lettere di Scipio, credo che la sua figura acquisterebbe nuovi tratti o nuove conferme non indifferenti e non poco interessanti» (F. Pasini). E sarebbero state un notevole contributo alla storia della stagione «vociana».

Pasini fece stampare le prime cose di Scipio nel *Palvese* di Trieste. Su questo periodico lo Slataper pubblicò: «Il Freno» [bozzetto] («raccoglie, meglio e più sobriamente di tutte le altre novelle, difetti e pregi dell'arte giovanile di Slataper»: G. Stuparich), 25 agosto 1907; «Esseri» (novella), 6 ottobre 1907; «Lo spiritismo del Tasso», 10 novembre 1907. Cose ancora acerbe. Lingua affaticata. «Sviamento e mancanza di originalità: perchè accetta idee altrui e non può farle proprie»: V. Spano. — «Il *Palvese* non si può trascurare nè buttare nel mucchio con gli altri giornaletti e rivistine che si pubblicavano a Trieste. E' qualche cosa, perchè vi collaboravano Silvio Benco e Ferdinando Pasini; perchè fra le squallide fisonomie dei giovani vi si incontra la cera robusta dello scolaro Slataper Scipio, che la legge austriaca costringeva a firmarsi con lo pseudonimo di *Publio Scipioni*»: G. Stuparich. — Il *Palvese* visse un anno: dal gennaio 1907 al dicembre 1907. Vi collaborò anche Umberto Saba: si firmava *Umberto da Montereale*.

Le primissime cose Scipio le pubblicò (roseo scolaro ancora) sul *Lavoratore* (26 gennaio 1905). Scipio si ribella alla tirannia delle norme scolastiche austriache che «rendono la scuola un martirio in cui germogliano l'ipocrisia, l'astio, l'astuzia e non i sentimenti buoni della rettitudine umana»: alza la voce che aveva già robusta: «date maggior libertà ai giovani, fate che anche la vita, non solo la scuola sia maestra del nostro avvenire!». Nel numero del 30 settembre 1907 pubblicò un articolo su «El Alcalde de Zalamea» del Calderon, a firma, naturalmente, Publio Scipioni.

Ecco la prima lettera di Scipio conservata dal Pasini. Dopo l'esame di maturità classica (1908), Scipio era in vacanza sul Semmering (presso Vienna), insieme con una famiglia triestina di ebrei tedeschi (Granbstadten), come precettore dei ragazzi, ai quali insegnava l'italiano. Il prof. Pasini gli aveva mandato copia del suo discorso pronunciato in Rovereto per l'inaugurazione del busto a Clementino Vannetti (maggio 1908: Congresso della Lega Nazionale). Scipio, dal Semmering, aveva ringraziato Pasini calorosamente affermando di «non aver avuto altri maestri che lui»; di tenere anche lui per «suoi autori» Dante e Mazzini; di essere anche lui «socialista nazionale come Cesare Battisti».

Ed ecco la lettera. — Datata da Cognola (Trento), 9 settembre 1908 — «Caro Slataper, perdoni il ritardo; hanno voluto così ragioni più forti della mia volontà. Le sue parole sono troppo altosonanti per me pover uomo par mio. Lei è un giovane ricco d'energie e troverà facilmente la sua strada da sè. Non abbia, solo, troppa fretta di pubblicare. Se vuole far qualcosa per il *Pensiero latino* o per il *Ventesimo*, faccia pure, ma sia roba adatta alle sue forze; meglio cosine, ma ben lavorate, che scheletri giganteschi ma spolpati. Andando avanti, si addestri a voli di maggior ampiezza finchè sia certo della portata delle sue ali, e affronti poi il giudizio di un pubblico più largo con un lavoro che contenga, di Lei, il più del *possibile* e sia una vera misura di quanto Lei può dire di nuovo circa il pensiero ed eseguire circa la forma. Il produrre e dar fuori quello che mille altri sanno produrre è troppo scarsa soddisfazione; vale tanto per affermare: «ci sono qua io, uno dei... molti»! Ma Lei non dovrebbe accontentarsene. Come Le dicevo, parecchi de' versi, la novellina, *Esseri*, il drammetto dimostrano che Lei ha vocazione non comune per l'arte dello scrittore, ma Lei deve uscire dal convenzionale e dall'artefatto, sopratutto deve uscire dalle angustie di quel mondo psicologico non tanto *già sfruttato* sino allo sfruttabile quanto uggioso, monotono, inutile. Dico questo perchè dal *Freno* mi è parso che Lei abbia la facoltà di intuire e sentire un mondo più largo e più complesso. Se fossi convinto che la natura ha condannato Lei a non saper che levigare un cantuccio della vita, e proprio il più insignificante, non perderei il tempo a dar consigli o, meglio, ad esprimere la mia personale opinione in forma di consiglio. Lei ricorda l'aneddoto del Croce: *si cis lumen*... — Il drammetto l'avevo passato alla *Vita Trentina* [di Cesare Battisti], che lo pubblicò nei numeri 28 e 29. Io la credeva abbonato, epperò pensavo avesse avute le solite 5 copie della rivista stessa. Ne scriva subito direttamente al dott. Battisti: credo ne conservi ancora qualche copia arretrata; almeno un paio l'avrà facilmente. Mi dispiace: perdoni e... pazienza! Ho visto anche i versi, che già conoscevo; ci vorrei meno reminiscenze. Forse erano suscettibili di ulteriore lavoro di lima. Come vede, Le parlo franco e senza adulazioni. Spero, anche senza scoraggiarla nè distoglierLa da nulla di buono. L'intenzione è di giovare, anche se la Sua futura attività dovesse darmi una smentita. Ad ogni modo *meglio fare* che criticare e consigliare. A Firenze troverà campo di apprendere e farsi valere. L'accompagno con i migliori auguri del cuore e spero di rivederLa nei nostri paesi *maestro migliore* del Suo affezionatissimo F. P.»

•

La seconda lettera del professore Pasini (Trieste: 9 febbraio 1909), comincia così: «Anzi tutto, non voglio sentir parlare di scoraggiamenti! Pensi un po' meglio a' casi Suoi e troverà mille ragioni per *vergognarsi* di tali ultimi di abbattimento. Dalla Sua patria è venuto a Firenze aiutato e confortato, moralmente e materialmente, così ha incontrato nuovi aiuti materiali, ottimi maestri, cuori fraterni; ha cultura non comune tra' giovani della Sua età, è ricco di buone doti destinate a dar frutti eccellenti; infine, le condizioni de' Suoi paesi natali Le offrono mille occasioni di spiegare l'energie che Le ha donato la natura: — che vuole di più? Non sia intemperante e dia tempo al tempo. Per la Sua età, ebbe fortuna sin troppa. Badi che è appena uscito dal guscio e, cosa insolita, ha già trovato riviste e giornali pronti a stampare le Sue cose. Se il d'Annunzio ha cominciato giovanissimo, il Pascoli tardò fino ai 35 anni: gioverà che lo ricordi. E poi, l'arte a' nostri giorni non è quella de' romantici. Ci vuole pazienza e studio. Non ci vuole fretta di *arrivare*, chè ce n'è fin troppa nell'aria che respiriamo. [Contro gli «arrivisti», per la verità, più tardi avrà forti parole anche Scipio]. Mentre attende ai Suoi studi *universitari*, dedichi *al resto* i «ritagli di tempo», e non inverta le parti. La maturità si compie gradatamente. Ora si procacci una cultura soda e completa, tanto più che le scuole dei nostri paesi lasciano molto a desiderare! La Sua tragedia, di cui mi parlava, se la covi ben bene nell'intimità dei Suoi pensieri; ci rifletta molto, facendola centro di tutta la Sua operosità intellettuale. Vedrà, che, se ha da nascere *qualcosa*, si acconcerà da sè entro la sua forma naturale e assorbirà via via i succhi migliori della Sua esperienza (vita e letture), modificandosi e atteggiandosi secondo conviene».

Scipio avrebbe voluto che il suo «maestro» mandasse certi suoi versi alla rivista *Giovinezza* di Milano. Risposta: «Ne' suoi versi noto progresso continuo verso uno stile proprio. Ma non mi sembrano ancora versi per *Giovinezza*. Non voglio impormi; se crede, mandi direttamente a Milano; è molto probabile che accettino, ma, se devo dirLe il mio parere, per *Giovinezza* io vorrei cose che siano fuori del periodo di tirocinio. Quella rivista è per *giovani*: e se i giovani hanno da imparare, conviene dar loro a modello componimenti di polso sicuro. Tentennamenti, esitanze, improprietà, imperfezioni, e simili, meno che sia possibile!». — E qui Pasini (insistentemente pregato da Scipio, faceva seguire un'analisi minuta dei versi sottopostigli. [Le sottolineature di queste lettere pasiniane sono nell'autografo].

Scipio, a Firenze, tentò di entrare al *Marzocco*: se l'avessero accolto lì, non si sarebbe dedicato alla *Voce*: e il destino letterario (e forse non solo quello) dell'ottimo triestino sarebbe stato profondamente diverso.

Fu Ferdinando Pasini a indirizzarlo alla *Voce*, intuendo la feconda vivezza, il vasto raggio d'interessi di quella rivista Fiorentina.

Anche il Pasini aveva studiato a Firenze due anni (1896-98), e quando Scipio capitò nella città armoniosa e gigliata, dieci anni dopo (1908), vi trovò quasi tutti i maestri del Pasini: Mazzoni («che valeva assa' più di quanto lo stimava il Papini»: Pasini), Vitelli, Parodi, Pavolini, ecc.

«*Trieste non ha tradizioni di coltura*»: è il primo articolo che Scipio mandò a Giuseppe Prezzolini (via dei Robbia, 42). Prezzolini intuì subito che l'ignoto autore dell'articolo doveva essere un giovane di possibilità non comuni; e lo mandò a chiamare. E subito si strinsero d'amicizia. E lo spronò a lavorare sodo: e con metodo (lui, così abituato a correre dietro ai sogni ed ai tumulti del suo sangue nell'aspra libertà del Carso...): «La sua nuda e stretta camera d'affitto nella città di Dante e del Rinascimento è stata per qualche minuto la gabbia d'un animale feroce che aspira alla foresta. Ma ora egli risiede a tavolino, i pugni nelle tempie, e legge, legge finchè gli occhi arrossano di sangue e la nuca martella»: G. Stuparich.

Carlo Martini

● Un saggio di *Yvonne Batard* sui *disegni del Botticelli* ad illustrazione della Divina Commedia, è annunciato nella Collezione «Jeu Savant» dell'Editore Perrin. Il volume è dotato di ricco materiale illustrativo.

● E' restata aperta fino al 15 gennaio, al Museo del Petit Palais, la Mostra della *Collezione Van Beuningen*, che presentava numerose opere attribuite ad artisti italiani.

POESIA E CANTO

Il metodo critico di Carlo Calcaterra può essere definito il metodo dell'equilibrio e della concretezza. Dell'equilibrio, perchè egli accolse la distinzione *poesia-non poesia* senza fatui compiacimenti estetizzanti, senza un'assurda ed astrusa perentorietà. Della concretezza, perchè non indulse ad arbitrarie ed oziose divagazioni soggettivistiche, ma preferì sempre attenersi a quelle testimonianze *reali* e probanti che il poeta stesso gli offriva, senza forzarle a cervellotiche illazioni.

Perciò degli autori studiati, Egli non ci dà una ricostruzione aridamente erudita, e neppure un'astratta idea di poesia. Seppe accostarsi (e accostarci) con acume paziente alle segrete sorgenti ispirative del poeta, volle comprenderne l'animo, o meglio, la personalità in tutta la sua complessa interezza, per giungere alla chiarificazione piena della poesia. Fedele a questa linea, aveva giustamente ribadito (*Con Guido Gozzano e altri poeti*, p. 77) che «la forma non è soltanto perizia nel maneggio di sillabe e di parole, ma innanzi tutto, anzi fondamentalmente, principio formativo interiore, vale a dire spirito che per la sua stessa originalità si esprime con parole nuove».

Una consapevolezza critica, dunque, che ha per termine fisso e finale la poesia. Perchè, in ultima analisi, l'amore disinteressato e severo per la poesia fu impulso costante della vita e dell'opera di Carlo Calcaterra.

Nel suo ultimo libro l'interesse critico si rivolge anche alla musica e al canto: sotto il titolo *Poesia e canto* (*Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*) Egli raccolse infatti nel 1951 per i tipi di Zanichelli, alcuni suoi saggi in parte inediti, in parte pubblicati su riviste filologiche e su rassegne musicali.

Quasi muovendo dal fascinoso richiamo dell'antico detto greco *Brotois ediston aeidein* (dolcissimo ai mortali cantare), il Calcaterra sembra aver lasciato uno tra i più vivi disegni del suo intelletto lucido e sensibile proprio in questi studi dove, fra l'altra dottrina storica, filologica e critica, trascorrono veramente «la poesia e il canto» della nostra terra, con tutta la loro fresca e felice immediatezza, con i loro timbri d'eleganza e di passione, dalle canzoni villanesche alla voluttuosa melica mirinista, fino alla parola di Giuseppe Verdi.

Sono pagine di ricerca e di garbata — ma assai provveduta — polemica (anche col Carducci, se occorre) nelle quali l'acume critico del Calcaterra si addentra, con esperta sicurezza, in problemi di poesia popolare, in complesse questioni metriche, cronologiche e filologiche, giovandosi di una informazione ricchissima e di appropriate, illuminanti citazioni. Qui Egli penetra il significato dell'opera e l'estrosa personalità di Giulio Cesare Croce, discute sul ronsardismo italiano, sulla «favola per musica» e «il libretto», ci ricorda la fede di Giuseppe Mazzini nella musica nuova, e ci illustra, con commossa rievocazione, l'attività scientifica di Ugo Sesini, l'interprete delle musiche trovadoriche e indagatore dei più ardui segreti della musica medievale, morto tragicamente a Mauthausen.

Tra i saggi più interessanti, è quello sull'*Ibele* di Vittorio Alfieri «creatura unica e strana» nella quale l'Astigiano tentò la prova (la sola che ci resti) di dar vita ad un singolare genere letterario: la *tramelogedia*, cioè la fusione dell'opera in musica (recitativi, cori, ariette) con la vera e propria tragedia.

Ma su tutti gli altri studi prevale per l'ampiezza dell'indagine, per il vigore dell'approfondimento e delle conclusioni, quello che si intitola «La melica italiana nella seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio».

Il linguaggio critico di Calcaterra è estremamente preciso, chiarissimo, quasi affabile — rispecchia integralmente il suo giudizio limpido e prudente, alieno da stravaganze e da arcane fumisterie. Giudizio attentissimo a ristabilire certi valori nativi della genialità italiana: «Erratissimo è il credere che le forme ronsardiane-chiabreresche, tra il finir del Cinquecento e il principio del Seicento, siano le più importanti e caratteristiche della nostra melica. La più profonda e originale nostra tradizione melica è quella contrassegnata nella seconda metà del Cinquecento dal Tasso e dal Guarini e proseguita dal Marino, dal Lemene, dal Rolli e dal Metastasio, nel quale più direttamente permane la liquidità vocale dei nostri ritmi» (p. 64).

Ma quel che più ci premeva di sottolineare è che anche in questo libro (la cui lettura ci porge profonde suggestioni di cultura e di musica) lo sguardo di Calcaterra è fisso, innanzi tutto, alla poesia, alla vita genuina della poesia, non alle imitazioni o alle esercitazioni «letterarie». Per fare un esempio solo fra i tanti, rileggo le sue parole fra i madrigali del Tasso (p. 53): «Alcuni critici, parlando dei madrigali del Tasso, vanno ripetendo con bella dottrina: «Son fatti a somiglianza degli epigrammi dell'Angologia Greca»; «richiamano Anacreonte e le anacreontee»; «sono ispirati a Teocrito, a Mosco, a Meleagro, a Catullo, a Virgilio»; e con sagace perizia discorrono della educazione classica e del «miele attico»... «della compostezza formale degli epigrammisti latini». No, i migliori madrigali vengono dall'anima del Tasso, ripiena nell'intimo di melodia e attentissima alle ricerche musicali della età sua... recano il tocco magico di un vero poeta e sfavillano nella copiosa e spesso originale melopea del Cinquecento. Le rime d'amore e di dolore, i lamenti della lontananza, i canti di sdegno e di liberazione, le canzoni del ritorno, le canzonette di pentimento e altre consimili liriche, che si assiepano nei libri di musica del Cinquecento, parlano al nostro cuore più che le rime petrarchevoli o altre esercitazioni letterarie, perchè si ispirano direttamente alla vita e mostrano spesso sinceramente le passioni perenni che fanno rapina dell'animo umana».

Così, Carlo Calcaterra ci ha lasciato l'eredità di un metodo in cui l'alacre ricerca scientifica mirabilmente s'associa con l'assiduo fervore e con la purificazione della poesia. Soprattutto — ci sembra — per questo motivo, la sua traccia terrena resta ben viva e chiara nella vita dell'Università e della critica letteraria; e il suo esempio vela di amara commozione il nostro ultimo *vale*, riverente e affettuoso.

Mario Petrucciani

IL PEDANTE

Cliente e avventore

Quelli che un tempo erano per il medico i *pazienti* (o gli *ammalati*) e per il bottegaio gli *avventori*, oggi si chiamano indifferentemente *clienti*, cioè col nome che è proprio del ... cliente dell'avvocato. Com'è avvenuto questo?

Cliente (lat. *Cliens*) era un tempo soltanto la persona che si metteva sotto la protezione di un *patronus*, cioè appunto di un patrocinatore, di un avvocato. Ma chi ricorre all'avvocato paga l'aiuto che ne riceve: lo paga, in parte, anticipatamente. E di conseguenza ha diritto di considerare in certo qual modo come *comprato* quell'aiuto, come cosa che gli appartenga. Si genera così un vero e proprio commercio, che nei rapporti tra avvocato e patrocinato dovrebbe sempre rimanere una cosa secondaria, ma che spesso purtroppo finisce col diventare principale: e questo basta, a parer mio, per assolvere il popolo dalla colpa di aver messo sullo stesso piano e chiamato con lo stesso nome di *cliente* chi entra in uno studio legale e chi in una qualunque botteguccia di generi alimentari.

Quanto poi all'invadenza della stessa parola cliente rispetto a *paziente* o *ammalato*, proviamo a spiegarla così. L'ammalato, avvertito un pericolo o una minaccia alla propria salute, chiede al medico protezione e difesa contro quel pericolo o quella minaccia. Si sente, in fondo, un *protetto* dal medico: un *cliente*.

E' invece certo e inconfutabile che il bottegaio, il merciaio, il pollivendolo, l'ortolano non proteggono nè difendono mai nessuno con l'esercizio del loro mestiere; ed è naturale, perciò, che avvocati e medici reclamino una distinzione. Più che doveroso concederla, da parte nostra... salva la condizione che sappiano sempre meritarla.

Il povero apostrofo

S'è presentato ieri da un mio amico, che è impiegato a un ufficio di collocamento, questo vecchio e fedelissimo servitore della Grammatica italiana, e gli ha chiesto un po' di lavoro, dicendo di essere disoccupato. Il mio amico, stupito e incredulo, gli ha sciorinato davanti una ventina di grammatiche, alcune modernissime, sicuro del fatto suo: dell'apostrofo si parla in tutte, e anche piuttosto diffusamente. Ma il vecchietto ha scosso il capo e, sorridendo tristemente, ha soggiunto:

— Lei mi mostra la grammatica, caro signore; ma la grammatica, oggi più che mai, è per i ragazzi che hanno da poco imparato a scrivere, i quali per giunta non la studiano. Presso questi, anche prima, io ho sempre fatto ben poco. La lingua scritta e parlata da tutti, dai personaggi più illustri come dagli impiegati comunali, nelle più insigni opere d'arte come nei giornali quotidiani: qua io avevo il mio maggiore lavoro, di qua traevo il maggiore guadagno, e credevo, di qua, di trarre le maggiori benemerenze: di meritarmi anch'io, un giorno, insomma, il titolo di Cavaliere.

Un profondo sospiro, poi continuava: — Invece a un certo momento mi hanno cacciato via da ogni parte. Forse perchè abituati, con la guerra, a fare meno di tante cose necessarie, hanno pensato di fare a meno del buon gusto, dell'eufonia e quindi anche di me. E perciò tutti dicono e scrivono: *la eventualità, una azione, nella immensità...*

Il povero vecchio continua a perdifiato la rassegna dei torti fattigli. Il mio amico lo ascolta con rispetto e comprensione, e non si secca neppure quando si sente personalmente accusato: — Anche lei, signore, come tutte le altre migliaia di persone che vivono oggi nelle migliaia di uffici, fa continuamente strazio di me, scrivendo lettere piene di: *una azione, la esigenza e della ispezione.*

Il mio amico, più che convinto, e confusissimo, promette lavoro al vecchietto venerando. Ma quando sono disoccupati i giovani, chi vorrebbe assumere un vecchio? tanto più che — per quello che lui stesso ha detto — bisognerebbe riandare in cerca del buon gusto: il che non è molto facile e, in un tempo denso di problemi da risolvere e di «pratiche» da sbrigare, può anzi apparire abbastanza ozioso, non è vero?

Franco Fochi

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. [illegible] Tribunale di Roma